

Chulalongkorn University

Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2021

ยี่เกเขมรสุรินทร์

พงศธร ยอดดำเนิน
คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>



Part of the [Dance Commons](#)

Recommended Citation

ยอดดำเนิน, พงศธร, "ยี่เกเขมรสุรินทร์" (2021). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 5191.

<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/5191>

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

ยี่เกเขมรสุรินทร์



นายพงศธร ยอดดำเนิน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2564

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

SURIN KHMER YIKAY



Mr. Pongsatorn Yoddamnoen

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance

Department of Dance

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2021

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์

ยี่เกเขมรสุรินทร์

โดย

นายพงศธร ยอดดำเนิน

สาขาวิชา

นาฏยศิลป์ไทย

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจรนสุขสมบูรณ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้หัวข้อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร ปิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั่นแห่งเพ็ชร)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจรนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุ่ง)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

พงศธร ยอดดำเนิน : ยี่เกเขมรสุรินทร์. (SURIN KHMER YIKAY) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.อนุกุล ไร
จนสุขสมบูรณ์

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ศึกษาเยเกเขมรสุรินทร์ ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านเพื่ออนุรักษ์ไว้ใน
ฐานะพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิต ด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากเอกสาร การสัมภาษณ์ สังเกตการณ์ การลงภาคสนาม โดยมี
ขอบเขตการศึกษาการแสดงเยเกเขมรในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ตั้งแต่อดีตจนถึง พ.ศ. 2564 ผลวิจัยพบว่า เยเกเขมร
สุรินทร์เป็นการแสดงอาชีพในชุมชนเขมรถิ่นไทยในอีสานใต้ ที่ได้รับอิทธิพลจากลิเกของกรุงเทพฯ ผ่าน
นครราชสีมา ซึ่งแพร่มาตามทางรถไฟสายกรุงเทพฯ-อุบลราชธานี และจากละครเยเกบริเวณจังหวัดเสียมราฐของ
ราชอาณาจักรกัมพูชา ประมาณพ.ศ. 2425 แล้วพัฒนาให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมของชุมชน เยเกเขมรสุรินทร์ใน
ปัจจุบันพบว่ามี 4 คณะ แต่ละคณะมีสมาชิกเป็นเครือญาติ เยเกเขมรสุรินทร์อยู่ในมีสภาวะเสื่อมถอยเนื่องจากไม่
เป็นที่นิยมจึงขาดการสืบทอดการแสดง ศิลปินส่วนใหญ่สูงอายุและลดจำนวนลงอีกทั้งศิลปินรุ่นใหม่ก็มีน้อย โอกาส
ที่แสดงเป็นงานบันเทิง งานพิธีกรรม งานสารพัด และมีเพียงคณะเดียวที่จัดการแสดงได้เต็มรูปแบบ การแสดงเยเก
เขมรสุรินทร์มี 4 ขั้นตอนสำคัญ ขั้นแรก คือ การปลูกโรงชั่วคราวไม่หันหน้าไปทางตะวันตกและไม่แสดงใต้ถุน
อาคาร ขั้นที่ 2 คือ การไหว้ครูและเบิกโรง ขั้นที่ 3 คือ การแสดงดำเนินเรื่องอย่างละคร และขั้นที่ 4 คือ การลา
โรง องค์ประกอบการแสดง ได้แก่ บทละครซึ่งพัฒนามาจากบทละครนอกและนิทานพื้นบ้านเป็นภาษาเขมรถิ่น
ไทย ตัวละครแบ่งเป็นตัวละคร ตัวนาง ตัวรับประกอบบทซึ่งใช้ผู้หญิงแสดง และตัวเบ็ดเตล็ดใช้ผู้ชายแสดง ผู้แสดง
ร้องพร้อมรำทำบทและรำเพลงด้วยตนเอง วงดนตรีประกอบด้วยปี่ในบรรเลงทำนอง และกลองรำมะนา 2-4 ใบ
ทำจังหวะ เพลงแบ่งเป็นเพลงรำทำบทกับเพลงรำชุดซึ่งมีทำนองของเขมรถิ่นไทย เครื่องแต่งกายเป็นแบบพื้นบ้าน
สีสดใส ตัวพระสวมเสื้อแขนสั้น นุ่งโจงกระเบนไหม สวมขว้า กรองคอ เข็มขัด กำไล ตัวนางสวมเสื้อแขนสั้นห่ม
สะไบ นุ่งซิ่นไหม สวมกระบังหน้า ตัวเบ็ดเตล็ดสวมหน้ากากรูปสัตว์ หรือมนุษย์ อุปกรณ์ประจำกายทำด้วยไม้ที่มี
น้ำหนักเบา รูปแบบการแสดงที่เด่นเป็นพิเศษคือ นางรำจะรำเป็นชุดอย่างพร้อมเพรียงเพื่อเป็นพื้นหลังของตัว
ละครเอกที่กำลังรำทำบทต่าง ๆ อยู่ ผู้วิจัยจะนำความรู้จากการวิจัยนี้ไปจัดทำเป็นหลักสูตรให้เยาวชนได้ฝึกหัด
และแสดงเพื่ออนุรักษ์เยเกเขมรให้เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเขมรถิ่นไทยสืบไป และขอเสนอแนะให้มีการ
ค้นคว้าวิจัยการแสดงท้องถิ่นอื่น ๆ ที่ใกล้จะสูญหายเพื่ออนุรักษ์ไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น
ตลอดไป

สาขาวิชา นาฏศิลป์ไทย

ปีการศึกษา 2564

ลายมือชื่อนิสิต

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก

6281023935 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE

KEYWORD: Surin Khmer Yikay, Performance of Khmer Community in Thailand, Khmer Likay, Folk performance

Pongsatorn Yoddamnoen : SURIN KHMER YIKAY. Advisor: Assoc. Prof. ANUKOON ROTJANASUKSOMBOON, Ph.D.

The objective of this thesis is to study for conserving “Yi Ke Khmer Surin” as a living museum by using qualitative research methodology based upon documents, interviews, observations and fieldwork. The scope of study is to focus at the performances within Surin province from the bygone era until 2021. The research found that Yi Ke Khmer Surin was a professional theatre in Thai Khmer communities in the south of northeastern Thailand which spread through Bangkok railway and from the Yi-Ke of the Siem Reap province in Cambodia around 1882 and gradually adapted into the local culture. Yike Khmer Surin is declining due to its unpopularity since most actors are aging and lack of the succession of young performers. The performance is for entertainment, ritual and demonstration and only Banphang troupe can stage a full play. A full performance has four major parts. First is stage preparation ceremony, second is spiritual invocation, third is actual performance, and fourth is conclusion ceremony. Its main performance elements include a stage that is separated and scripts are drawn from classical repertoire and local folk tales presented in Thai cum Khmer languages. Characters are male and female protagonists performed by women, antagonists and miscellaneous characters are actors, and female dance chorus. Leading characters sing and dance while dance chorus perform as their background. The music ensemble consisted of a Pi, clarinet and four Ramana, tambourines. The songs are lyrical and dance suite based upon local Thai-Khmer folk melodies. The costume is of colorful folk style of which each male character wears a silk loincloth and a crown while each female character and dancer wears a silk skirt and tiara. A miscellaneous character wears a costume depicting a nonhuman character. Dance chorus perform in unison throughout the play is an outstanding element of Yike Surin. The researcher arranged all information into a curriculum for students to practice and perform as a living museum in order to preserve Yike Khmer as an everlasting cultural identity of Thai-Khmer identity. This kind of research should also be conducted to preserve other declining type of performances.

Field of Study:	Thai Theater and Dance	Student's Signature
Academic Year:	2021	Advisor's Signature

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงด้วยได้รับความกรุณาและเมตตาจากผู้มีพระคุณ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (นายกราชบัณฑิต) ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ แนวทางการทำงานและการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ อีกทั้งกรุณาตรวจสอบและให้คำแนะนำแก้ไข เป็นกำลังใจและแรงบันดาลใจในการทำงานวิชาการ

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจนสุขสมบุรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดิ์ ปั่นเหง่เพ็ชร ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง และรองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่กรุณาให้คำแนะนำและแก้ไข ตรวจทาน เพื่อให้วิทยานิพนธ์สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณคณะยี่เกเขมรทุกคณะ ครุฑนาฏกรรมพื้นบ้านอีสานใต้ทุกท่าน ผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญทุกท่านที่กรุณาให้ข้อมูล กราบขอบพระคุณคุณแม่สรวง มั่งดี คุณแม่ละมุน บรรเทงใจ และชาวคณะยี่เกเขมรบ้านผางทุกท่าน ที่กรุณาและเมตตาถ่ายทอดองค์ความรู้และการแสดง อีกทั้งนายพีระพัฒน์ พามา ที่ช่วยเหลือในการบันทึกการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ขอบพระคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่ให้ลาศึกษาต่อบางเวลา กองทรัพยากรบุคคล มหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่ให้ทุนศึกษาต่อระดับปริญญาเอกในประเทศ ประจำปีงบประมาณ 2564 บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต ขอบพระคุณคณาจารย์และสมาชิกร่วมรุ่นในหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตศึกษานาฏศิลป์ไทยทุกท่าน ที่ช่วยเหลือ ให้คำปรึกษาและกำลังใจตลอดระยะเวลาการศึกษา

ขอกราบพระคุณบิดา มารดา คุณยาย และคุณตาผู้ล่วงลับ ที่มอบเลือดเนื้อเชื้อไขในความเป็นเขมรสุรินทร์ทุกสิ่งให้แก่ข้าพเจ้า และขอบคุณครูอาจารย์ พี่น้อง เพื่อนร่วมงาน ที่สนับสนุนและเป็นกำลังใจในการศึกษาและทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วง

อนึ่งคุณูปการที่เกิดจากวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ ผู้วิจัยขอมอบและอุทิศให้แก่ผู้มีพระคุณ ศิลปิน ปราชญ์ แห่งนาฏกรรมพื้นบ้านอีสานใต้ ครูและสมาชิกยี่เกเขมรสุรินทร์ทุกคณะ หากข้อมูลในส่วนใดส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ผิดพลาดด้วยเหตุผลประการใด ผู้วิจัยขอกราบอภัยและน้อมรับไว้ด้วยความเคารพยิ่ง

พงศธร ยอดดำเนิน

สารบัญ

	หน้า
.....	ค
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญตาราง.....	ฉ
สารบัญภาพ.....	ฐ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา.....	6
1.3 ขอบเขตการศึกษา.....	6
1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ.....	7
1.5 วิธีการดำเนินการศึกษา.....	8
1.6 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงาน.....	11
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	13
1.8 คำสำคัญ.....	13
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	14
2.1 หนังสือทั่วไป.....	15
2.2 หนังสือแปล.....	34
2.3 วิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง.....	35

2.4 หนังสือและบทความต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง	40
2.5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	44
2.6 ภาพถ่ายลิเก	56
2.7 สรุปรวบรวมงานที่เกี่ยวข้อง.....	68
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย	74
3.1 การกำหนดประเด็นที่ต้องการศึกษา.....	75
3.2 รูปแบบการวิจัย	75
3.3 ขอบเขตของการศึกษา	76
3.3.1 ด้านเนื้อหา	76
3.3.2 ด้านระยะเวลา.....	77
3.3.3 ด้านพื้นที่ในการวิจัย	77
3.4 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	78
3.4.1 กลุ่มผู้แสดง.....	78
3.4.2 กลุ่มนักดนตรี.....	78
3.4.3 กลุ่มผู้ชม.....	79
3.4.4 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ	79
3.5 วิธีการดำเนินการศึกษา.....	80
3.5.1 การตั้งสมมติฐานการวิจัย.....	80
3.5.2 การวางแผนดำเนินงาน	81
3.5.3 การออกแบบวิธีการศึกษา.....	85
3.5.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	85
3.5.5 การเก็บรวบรวมข้อมูลและหลักฐาน.....	87
3.5.6 การเก็บข้อมูลภาคสนาม	88
3.5.7 การวิเคราะห์ข้อมูล	91

3.5.7.1 การวิเคราะห์เนื้อหา	91
3.5.7.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม.....	91
3.5.7.3 การนำข้อมูลมาเรียบเรียงจัดเป็นหมวดหมู่	91
3.6 การสรุปผลและนำเสนอผลการวิจัย.....	92
3.7 สรุปวิธีดำเนินการวิจัย.....	95
บทที่ 4 ยี่เกเขมรสุรินทร์.....	97
4.1 ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้.....	99
4.2 ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทย	121
4.2.1 ประวัติศาสตร์ลิเก	136
4.2.2 ลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย	153
4.2.2.1 ลิเกในภาคกลาง	155
4.2.2.2 ลิเกในภาคใต้.....	159
4.2.2.3 ลิเกในภาคเหนือ.....	163
4.2.2.4 ลิเกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.....	167
4.2.3 ลิเกอีสานใต้.....	175
4.3 ยี่เกเขมรสุรินทร์.....	192
4.3.1 ประวัติคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์	194
4.3.1.1 ข้อมูลพื้นฐานชุมชนยี่เกเขมรสุรินทร์ หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์.....	194
4.3.1.2 ประวัติคณะยี่เกเขมรบ้านผาง.....	197
4.3.1.3 แผนผังการสืบทอดการแสดง.....	198
4.3.1.4 ข้อมูลประชากรในคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	199
4.3.2 ขั้นตอนการแสดง.....	201
4.3.2.1. การไหว้ครู.....	205

4.3.2.2 การโหมโรง.....	205
4.3.2.3 การรำเบิกโรง	206
4.3.2.4 การออกแขกอวดตัว	206
4.3.2.5 การดำเนินเรื่อง	206
4.3.2.6 การลาโรง.....	207
4.3.3 การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์.....	209
4.3.3.1 กระบวนท่ารำไห้วครู (จั่งก้วงลู้ด-คูกเช่า).....	213
4.3.3.2 กระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง)	217
4.3.3.3 กระบวนท่ารำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอิ้น).....	221
4.3.3.4 กระบวนท่ารำทยอย.....	224
4.3.3.5 กระบวนท่ารำเกี่ยว.....	226
4.3.3.6 กระบวนท่ารำเดินป่า.....	228
4.3.3.7 กระบวนท่ารำประกอบบท	231
4.3.3.8 กระบวนท่ารำลาโรง	236
4.3.3.9 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด - ฤๅษี.....	239
4.3.3.10 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด - ลิง.....	241
4.3.3.11 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด - ยักษ์.....	243
4.3.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดง	245
4.3.4.1 โครงเรื่องการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบละครนอก เรื่องพระลักษมณ์.....	247
4.3.4.2 โครงเรื่องการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบนิทานพื้นบ้าน เรื่อง เนียงบัวตูม ...	248
4.3.5 ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง	253
4.3.5.1 วงดนตรีและเครื่องดนตรี.....	253
4.3.5.2 บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง	259
4.3.5.3 เนื้อร้องเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง	261

4.3.6 เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย	270
4.3.6.1 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวพระ.....	276
4.3.6.2 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง	278
4.3.6.3 เครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท	280
4.3.6.4 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด	281
4.3.6.5 เครื่องประดับและผ้าสำหรับผู้แสดง.....	284
4.3.6.5.1 เครื่องประดับศีรษะในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	284
4.3.6.5.2 ฟ้านุ่งและเสื้อผ้าในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	290
4.3.6.5.3 เครื่องประดับในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	294
4.3.6.5.4 การแต่งหน้า	299
4.3.6.5 รูปแบบเครื่องแต่งกายนักดนตรี.....	300
4.3.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง	304
4.3.8 สถานที่และโรงแสดง	307
4.3.8.1 สถานที่.....	307
4.3.8.2 โรงแสดง.....	309
4.3.8.3 ฉากแสดง	313
4.3.9 โอกาสการแสดงและคำตอบแทนในการแสดง.....	315
4.3.9.1 โอกาสแสดงในงานประเพณี-พิธีกรรม	315
4.3.9.2 โอกาสแสดงในงานจ้างทั่วไป	317
4.3.9.3 คำตอบแทนการแสดง	320
4.3.10 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์	321
4.3.10.1 เครื่องประกอบพิธีไหว้ครู	324
4.3.10.2 ขั้นตอนพิธีไหว้ครู.....	329
4.3.10.2.1 บอกกล่าวผีอารักษ์ประจำบ้าน	330

4.3.10.2.2	เสกน้ำมันต์ - ประพรมน้ำมันต์.....	331
4.3.10.2.3	เซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษ	333
4.3.10.2.4	ร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมร	335
4.3.10.2.5	เสกแป้งผัดหน้าผู้แสดง	337
4.3.10.3	ข้อปฏิบัติและข้อห้าม	338
4.4	การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์สำหรับหลักสูตรสถานศึกษา.....	341
4.4.1	หลักสูตรการเรียนการสอนในการศึกษาขั้นพื้นฐานระดับมัธยมศึกษา (สพฐ.).....	343
4.4.1.1	หลักสูตรท้องถิ่นในสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน	346
4.4.1.2	รายวิชาเพิ่มเติมในหลักสูตรสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน	348
4.4.2	หลักสูตรการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา.....	349
4.5	สรุปยี่เกเขมรสุรินทร์.....	356
บทที่ 5	อภิปรายผลและสรุปผล	365
5.1	อภิปรายผลการวิจัย	365
5.2	สรุปผลการวิจัย	375
5.3	บทส่งท้าย	378
5.4	ข้อเสนอแนะ	381
บรรณานุกรม.....		382
ภาคผนวก.....		392
ภาคผนวก ก	การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์ในหลักสูตรสถานศึกษา.....	393
ภาคผนวก ข	โน้ตเพลงในบรรเลงเพลงประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์.....	419
ภาคผนวก ค	กิจกรรมภาคสนามบันทึกข้อมูลยี่เกเขมรสุรินทร์.....	432
ภาคผนวก ง	การดำเนินการสอบวิทยานิพนธ์ เรื่อง ยี่เกเขมรสุรินทร์	446
ประวัติผู้เขียน		451

สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 1 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงาน	11
ตารางที่ 2 แผนดำเนินงาน	81
ตารางที่ 3 กิจกรรมภาคสนาม	88
ตารางที่ 4 ข้อมูลพื้นฐานหมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์	194
ตารางที่ 5 ข้อมูลประชากรในคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	199
ตารางที่ 6 เครื่องประกอบพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์	326



สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5	57
ภาพที่ 2 คณะผู้แสดงลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5	57
ภาพที่ 3 การแต่งกายลิเกทรงเครื่องของตัวพระและตัวนางแบบลิเกทรงเครื่องสมัยรัชกาลที่ 5.....	58
ภาพที่ 4 Groupes de Danseurs คณะละครยี่เกลาว	59
ภาพที่ 5 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง.....	59
ภาพที่ 6 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง.....	60
ภาพที่ 7 ตัวพระการแสดงละครคอนยี่เกกัมพูชา.....	61
ภาพที่ 8 ตัวนางการแสดงละครคอนยี่เกกัมพูชา	61
ภาพที่ 9 ตัวพระการแสดงละครคอนยี่เกกัมพูชา.....	62
ภาพที่ 10 นางเสียด เจาะดี พระเอกของคณะยี่เกเขมร บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์	63
ภาพที่ 11นางเอก และตัวนางเอกรอง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	64
ภาพที่ 12 ตัวลิง ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	64
ภาพที่ 13 ฤๅษี ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	65
ภาพที่ 14 ผู้แสดงตัวพระของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	66
ภาพที่ 15การตีกลองรำมะนาของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ ...	66
ภาพที่ 16 ผู้แสดงพระเอก นางเอก คณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	67
ภาพที่ 17แผนที่ภูมิศาสตร์วัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงวัฒนธรรมกลองรำมะนาและลิเก.....	103
ภาพที่ 18 การแสดงบารองของประเทศอินโดนีเซีย	106
ภาพที่ 19 การแสดงมะโฮ่ง (Mak yong) ของประเทศมาเลเซีย.....	108
ภาพที่ 20 การแสดงโยเดียชาติจี (Yodai Zat Kyi) ของประเทศพม่า	110

ภาพที่ 21 การแสดงเซปแว ลิเกของประเทศพม่า	111
ภาพที่ 22 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง ..	113
ภาพที่ 23 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง ..	113
ภาพที่ 24 ฟ้อนนางแก้วของประเทศลาว	114
ภาพที่ 25 การแสดงโหมโรงยี่เกของประเทศกัมพูชา	119
ภาพที่ 26 การแสดงละครยี่เกของประเทศกัมพูชา	119
ภาพที่ 27 แผนที่วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านประเทศไทย	125
ภาพที่ 28 การแสดงพื้นบ้านลำตัดคณะหวังเต๊ะ - แม่ศรีนวล	127
ภาพที่ 29 การแสดงมะโหย่ง	129
ภาพที่ 30 การแสดงละครขับซอล้านนา	131
ภาพที่ 31 การเล่นเกมกันตรึมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย	133
ภาพที่ 32 คณะลิเกทรงเครื่องในสมัยแรก สมัยรัชกาลที่ 5	142
ภาพที่ 33 ลิเกในยุคลิเกเพชร	143
ภาพที่ 34 แผนที่การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการแสดงลิเกสู่ภูมิภาคด้วยเส้นทางรถไฟ	154
ภาพที่ 35 ลิเกทรงเครื่องในยุคปัจจุบัน เรื่อง พระหันอากาศ ตอน ต้องคำสาป	158
ภาพที่ 36 ลิเกคณะไชยามีตรชัย	158
ภาพที่ 37 การแสดงลิเกป่า	160
ภาพที่ 38 โรงแสดงลิเกป่า	160
ภาพที่ 39 การแสดงดิเกฮูลู	162
ภาพที่ 40 การแสดงดิเกฮูลู	163
ภาพที่ 41 ลิเกล้านนารูปแบบใหม่คณะชายเล็กนาฏศิลป์	165
ภาพที่ 42 ลิเกไทใหญ่คณะจาดไต	167
ภาพที่ 43 การแสดงลิเกโคราชรูปแบบดั้งเดิม	168
ภาพที่ 44 การแสดงลิเกลาวหรือหมอลำหมู่ คณะ ส. ผดุงศิลป์สีหราชบันเทิง	169

ภาพที่ 45 การแสดงลิเกลาวหรือลิเกกลองยาวบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์	170
ภาพที่ 46 การแสดงลิเกไทยเลย หรือหมอลำแมงตับเต่า	173
ภาพที่ 47 การแสดงรำในพิธีทำศพนกหัสดีลิงค์ อิทธิพลจากลิเกอุบลราชธานี	173
ภาพที่ 48 ภูมิศาสตร์วัฒนธรรมการแสดงยี่เก	176
ภาพที่ 49 การแสดงยี่เกเขมร งานสัมมนาเพลงและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ พ.ศ. 2526	178
ภาพที่ 50 การแสดงรำเบิกโรงยี่เกเขมรสุรินทร์ พ.ศ. 2526	178
ภาพที่ 51 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์	184
ภาพที่ 52 คณะยี่เกเขมรบ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์	184
ภาพที่ 53 คณะยี่เกเขมรบ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์	185
ภาพที่ 54 คณะยี่เกเขมรบ้านกาเกาะ ตำบลตาอ้อ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์	185
ภาพที่ 55 คณะยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์	186
ภาพที่ 56 ยี่เกเขมรแบบใหม่ คณะส. ชันโตศิศิลป์ จังหวัดสุรินทร์	188
ภาพที่ 57 ยี่เกเขมรแบบใหม่ คณะสังเวมัจจุราช จังหวัดสุรินทร์	190
ภาพที่ 58 หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์	196
ภาพที่ 59 แผนที่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์	196
ภาพที่ 60 นางสาว มิ่งดี หัวหน้าคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	198
ภาพที่ 61 สมาชิกคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	200
ภาพที่ 62 พิธีบอกกล่าวก่อนจัดการแสดงที่หิ้งครูบ้านหัวหน้าคณะยี่เกเขมรสุรินทร์	202
ภาพที่ 63 ขั้นตอนการแสดงโหมโรง หรือการร้องออกแขกของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	207
ภาพที่ 64 ขั้นตอนการแสดงออกแขกอวดตัวของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	208
ภาพที่ 65 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำไห่ครู (จิ้งกิ้งลู้ด-คูกเข่า)	213
ภาพที่ 66 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง)	217
ภาพที่ 67 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอ็น)	221
ภาพที่ 68 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำเกี้ยว	226

ภาพที่ 69 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำเดินป่า	228
ภาพที่ 70 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำประกอบบท	232
ภาพที่ 71 ผู้รำประกอบบทรำอยู่ด้านหลังผู้แสดงหลักในกระบวนท่าทางเหมือนกันกับตัวหลัก	234
ภาพที่ 72 ผู้รำประกอบบทรำประกอบระหว่างการร้องเกี่ยวพาราสีของผู้แสดงหลัก	235
ภาพที่ 73 ผู้รำประกอบบทในบทบาทนางสนมกำนัล และร่วมแสดงในบทบาทต่าง ๆ ที่เป็นตัวรอง	235
ภาพที่ 74 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำลาโรง	237
ภาพที่ 75 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ฤๅษี	239
ภาพที่ 76 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ลิง	242
ภาพที่ 77 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ยักษ์	244
ภาพที่ 78 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการดำเนินเรื่องของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	253
ภาพที่ 79 วงปี่พาทย์พื้นบ้านเขมรถิ่นไทย บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	254
ภาพที่ 80 วงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	255
ภาพที่ 81 ปี่สไล หรือปี่ใน เครื่องดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	255
ภาพที่ 82 สกั้วรำมะนา หรือกลองรำมะนา เครื่องดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	256
ภาพที่ 83 ฉิ่ง ฉาบ กรับ เครื่องดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	257
ภาพที่ 84 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการบรรเลงโหมโรงก่อนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ..	258
ภาพที่ 85 คิวอาร์โค้ดตัวอย่างการบรรเลงดนตรีและการขับร้องในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	258
ภาพที่ 86 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการร้องเพลงออกแขก อวยพร ก่อนเริ่มแสดงยี่เกเขมร	266
ภาพที่ 87 การแต่งกายลิเกทรงเครื่อง	274
ภาพที่ 88 นางเสือด เจาะดี พระเอกของคณะยี่เกเขมร บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์	275
ภาพที่ 89 เครื่องแต่งกายตัวพระ (ตัวหลัก)	277
ภาพที่ 90 เครื่องแต่งกายตัวพระ (ตัวรอง)	278

ภาพที่ 91 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง (ตัวหลัก)	279
ภาพที่ 92 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง (ตัวรอง)	280
ภาพที่ 93 เครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท	281
ภาพที่ 94 ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรคณะบ้านผาง.....	282
ภาพที่ 95 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด “ฤษี”	283
ภาพที่ 96 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด “ยักษ์”	283
ภาพที่ 97 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด “ลิง”	284
ภาพที่ 98 เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงหลักในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบสังกะสี	285
ภาพที่ 99 เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงหลักในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบประดับกระดาศ	286
ภาพที่ 100 เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงหลักในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบประดับกระดาศ (ด้านหลัง).....	286
ภาพที่ 101 ศิราภรณ์สำหรับตัวพระและตัวนาง (ด้านหลัง)	287
ภาพที่ 102 ศิราภรณ์สำหรับผู้รำประกอบบท.....	287
ภาพที่ 103 หน้ากากตัวเบ็ดเตล็ดแบบดั้งเดิมในการแสดงยี่เกเขมรทำจากไม้.....	288
ภาพที่ 104 หน้ากากฤษี สำหรับไว้แสดงตัวเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ทำจากกระดาศ	289
ภาพที่ 105 หน้ากากยักษ์ สำหรับไว้แสดงตัวเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ทำจากกระดาศ	289
ภาพที่ 106 ผ้าปุม (โฮลเปราะฮ์) ผ้านุ่งสำหรับตัวพระ	290
ภาพที่ 107 ผ้าโฮลต่อเชิงปะโบล ผ้านุ่งตัวนาง และผู้รำประกอบบท	291
ภาพที่ 108 ผ้าโฮล ผ้านุ่งตัวนาง และผู้รำประกอบบท	291
ภาพที่ 109 ผ้ามัดหมี่ลายต่าง ๆ ผ้านุ่งตัวนาง และผู้รำประกอบบท	292
ภาพที่ 110 ผ้าหางกระรอก (กระนิ้ว) ผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด.....	292
ภาพที่ 111 ผ้าขาวม้าสำหรับนักแสดงเบ็ดเตล็ดคาดเอวและเปี่ยงป่า.....	293
ภาพที่ 112 เสื้อสำหรับนักแสดง ตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบท.....	293

ภาพที่ 113 เสื้อสำหรับนักแสดงนิยมสี่เดียวกัน	294
ภาพที่ 114 กรองคอและสร้อยสังวาล สำหรับ ผู้แสดงตัวพระและ ตัวนาง.....	295
ภาพที่ 115 กรองคอและสร้อยสังวาล สำหรับ ผู้แสดงตัวพระและ ตัวนาง.....	295
ภาพที่ 116 กรองคอสำหรับผู้รำประกอบบท.....	296
ภาพที่ 117 ต่างหูตะเกา.....	296
ภาพที่ 118 เข็มขัด	297
ภาพที่ 119 กำไลข้อมือ ด้านซ้ายคือกองไค ด้านขวาคือตระตุมไค	297
ภาพที่ 120 กำไลข้อเท้า	298
ภาพที่ 121 ถุงเท้า.....	298
ภาพที่ 122 การแต่งหน้าของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	299
ภาพที่ 123 การแต่งหน้าผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้เครื่องสำอางแบบปัจจุบันนิยม	300
ภาพที่ 124 นักดนตรีแต่งกายแบบประเพณีนิยม	301
ภาพที่ 125 ครอบสำหรับยักษ์.....	305
ภาพที่ 126 ไม้เท้าสำหรับฤๅษีทำจากไม้ไผ่.....	305
ภาพที่ 127 ปืนไม้สำหรับนายพราน	306
ภาพที่ 128 สถานที่แสดงยี่เกเขมรต้องเป็นพื้นที่โล่ง	308
ภาพที่ 129 พื้นที่สำหรับการแสดงและสำหรับนักดนตรีการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	308
ภาพที่ 130 โรงยี่เกเขมร วัดแจ้งบูรพา บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.....	311
ภาพที่ 131 โครงสร้างโรงยี่เกเขมรตามแบบวัดแจ้งบูรพา บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	311
ภาพที่ 132 แผนผังตำแหน่งและพื้นที่การแสดงในโรงแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	312
ภาพที่ 133 ฉากสำหรับการแสดงยี่เกเขมร คณะเสกสุนทรศิลป์ บ้านเสกแอ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์	314
ภาพที่ 134 ฉากประเภทฉากชุดเดี่ยว สำหรับการแสดงยี่เกเขมรคณะเสกสุนทรศิลป์	314

ภาพที่ 135 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงสมโภชในงานอุปสมบทของนายพงศธร ยอดดำเนิน.....	316
ภาพที่ 136 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงในงานพิธีพระราชทานเพลิงศพพระครูมงคลธรรมมาภิวัฒน์	317
ภาพที่ 137 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงในงานมหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ระหว่างวันที่ 24 พฤษภาคม 2562 ณ บริเวณสนามหน้าศาลากลางจังหวัดสุรินทร์	319
ภาพที่ 138 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงในกิจกรรมลานวัฒนธรรม องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุรินทร์ ปี 2563	319
ภาพที่ 139 พิธีไหว้ครูก่อนการฝึกซ้อมและก่อนถ่ายทอดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	321
ภาพที่ 140 พิธีไหว้ครูก่อนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	322
ภาพที่ 141 เครื่องประกอบในพิธีไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์.....	325
ภาพที่ 142 เครื่องบูชาพระวิฆณุกรรม (เปรี้ยะปีสน์นการ) ในพิธีไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ .	325
ภาพที่ 143 หัวหน้าคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ ทำพิธีบอกกล่าวผีอารักษ์ประจำบ้าน	331
ภาพที่ 144 ผู้อาวุโสเสกน้ำมันต์สำหรับทำพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์	332
ภาพที่ 145 เสกน้ำมันต์และเตรียมของบัตรพลี เครื่องสังเวยก่อนทำพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์	332
ภาพที่ 146 ผู้อาวุโสประพรมน้ำมันต์ให้กับผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์.....	333
ภาพที่ 147 พิธีเซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษสายตระกูลยี่เกเขมรสุรินทร์.....	334
ภาพที่ 148 ผู้แสดงยี่เกเขมรทุกคนร่วมพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	335
ภาพที่ 149 ผู้แสดงหลักนำร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์	336
ภาพที่ 150 ผู้แสดงทุกคนล้อมวงร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์	336
ภาพที่ 151 การเสกแป้งผัดหน้าผู้แสดง	337
ภาพที่ 152 หัวหน้าคณะเป็นคนเดียวที่สามารถทำพิธีเสกแป้งผัดหน้าผู้แสดง	338
ภาพที่ 153 เครื่องบูชาครูเพื่อขอเป็นศิษย์ และขอลาออกจากคณะยี่เกเขมรสุรินทร์	339
ภาพที่ 154 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวพิธีกรรมไหว้ครูและร้องเพลงไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	340

ภาพที่ 155 การฝึกหัดยี่เกเขมรให้กับผู้แสดงรุ่นใหม่หลังเวทีที่ก่อนแสดงของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง 352

ภาพที่ 156 การทดลองใช้รายวิชายี่เกเขมรสุนทร ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการ
แสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น..... 352



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ยี่เกเชมร ศิลปะการแสดงของชุมชนที่พูดภาษาเชมรถิ่น ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างของประเทศไทย ชาวเชมรถิ่นไทยเรียกศิลปะการแสดงประเภทนี้ว่า “ยี่เก” ตามการเรียกชื่อการแสดงประเภทนี้ก่อนที่จะเปลี่ยนการเรียกว่า “ลิเก” ในปัจจุบันชาวเชมรถิ่นไทยยังคงเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า “ยี่เก” ผู้วิจัยใช้ชื่อเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า “ยี่เกเชมร” เพื่อเป็นการอนุรักษ์ชื่อการแสดงประเภทนี้ตามแบบดั้งเดิม

ยี่เกเชมรเป็นการแสดงรูปแบบละครที่ผสมผสานการร้อง การพูด การรำ และลีลาท่าทางตามธรรมชาติ มีเครื่องดนตรีหลัก คือ กลองรำมะนา เป็นเครื่องกำกับจังหวะ และปี่ใน เป็นเครื่องเดินทำนอง ใช้ภาษาเชมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักในการดำเนินเรื่อง ผู้แสดงมีตัวละครสำคัญคือ พระเอก นางเอก ผู้แสดงตัวเบ็ดเตล็ด และผู้รำประกอบบท ดำเนินเรื่องด้วยการขับร้อง พากย์และการเจรจา ในรูปแบบการขับร้องเดี่ยว การขับร้องโต้ตอบแบบกลอนปฏิพากย์ และการขับร้องรับแบบลูกคู่ การพากย์เพื่อดำเนินเรื่อง และการเจรจาของผู้แสดง การรำของการแสดงยี่เกเชมร มีรูปแบบการรำดังนี้ 1. การรำใช้บท คือ การรำประกอบการร้องและการเจรจา 2. การรำชุด คือ การรำเบิกโรง รำสลับฉาก และการรำประกอบการแสดงในระหว่างผู้แสดงหลักกำลังเดินเรื่อง 3. การรำออกตัว คือ การรำเข้าและออกโรงของทุกตัวละคร 4. การรำเกี่ยวหรือเข้าพระเข้านาง คือ การรำของตัวพระ ตัวนางแสดงถึงอารมณ์ตามบทบาทการแสดงในการเกี่ยวพาราสี และการรำอวดความสามารถ คือ การรำเดี่ยวและรำคู่ของตัวพระ ตัวนาง และตัวเบ็ดเตล็ด การแสดงยี่เกเชมรมีขั้นตอนการแสดงที่เริ่มด้วยการล้อมวงร้องไห้คร่ำ การร้องและรำโหมโรง การเบิกตัวละคร การเข้าเรื่อง การร้องรำเข้าบทต่าง ๆ เช่น เกี่ยวพาราสี เดินป่า ชมธรรมชาติ บทรัก และบทโศก เรื่องราวที่นำมาแสดง คือ เรื่องพรหมทศ เรื่องลักษณวงศ์ เรื่องจันทโครพ เรื่องจันทกุมาร เรื่องกตมาชอ (ปูเฝือก) เรื่องนางบัวตูม-พระสวาท เป็นต้น เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหลักสวมขงา มงกุฎ สวมกรองคอที่ปักและร้อยด้วยลูกปัดแก้ว สวมเสื้อแขนยาว มีเครื่องประดับเงิน ทอง ลูกปัดแก้ว นุ่งผ้าพื้นเมืองและแต่งหน้าขาวนวล ส่วนผู้แสดงรำประกอบแต่งตัวในลักษณะเดียวกันกับผู้แสดงหลักตัวนาง แต่เพียงเปลี่ยนจากขงาเป็นกระบังหน้าที่ทำด้วยวัสดุท้องถิ่นฉลุลาย ส่วนตัวเบ็ดเตล็ด เช่น ฤๅษี ยักษ์ ลิง แต่งตัวด้วยชุดผ้าพื้นเมือง และปิดใบหน้าด้วยหน้ากากตามลักษณะของตัวละครนั้น ในอดีตนั้นยี่เกเชมรได้รับความนิยมอย่างมาก มี

คณะเย่เกเขมรอยู่มากในจังหวัดสุรินทร์ เมื่อสภาวะการณ์เปลี่ยนแปลงไปมีสื่อโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และศิลปะการแสดงอื่น ๆ เข้าสู่ชุมชน ทำให้การแสดงเย่เกเขมรได้รับความนิยมน้อยลงและชบเซา คณะเย่เกเขมรเริ่มหยุดทำการแสดงและเปลี่ยนอาชีพ อีกทั้งในปัจจุบันผู้ที่แสดงเย่เกเขมร และผู้ที่เคยแสดงเย่เกเขมรมีจำนวนน้อยและอายุมากขึ้น ส่งผลให้สถานภาพของการแสดงเย่เกเขมรในปัจจุบันมีความน่าเป็นห่วงที่จะสาบสูญไปตามกาลเวลา

เย่เกเขมรมีความสำคัญในฐานะมรดกร่วมของชุมชนในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ในรูปแบบการแสดงพื้นเมือง ที่เกิดจากการสร้าง พัฒนา ปรับปรุง โดยคนในชุมชนเพื่อรับใช้สังคมในฐานะมหรสพสมโภชในงานบุญและเทศกาลประเพณีของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย อีกทั้งเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรม ด้วยเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของรูปแบบและองค์ประกอบการแสดง ความสำคัญของการศึกษาการแสดงพื้นเมืองที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมที่มีความเฉพาะ หรือใกล้เคียงแตกต่างกันออกไป การแสดงพื้นเมืองเป็นอีกศิลปะการแสดงที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นโดยคนในชุมชน พัฒนา ปรับเปลี่ยน โดยคนในชุมชนนั้น ๆ มีการสืบทอดทางศิลปะและวัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาอย่างช้านาน การแสดงแต่ละท้องถิ่นเกิดขึ้นจากรากฐานทางวัฒนธรรมเฉพาะถิ่น สภาพทางภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม อาชีพ และความเป็นทางด้านเศรษฐกิจ อีกทั้งนโยบายของภาครัฐและภาคเอกชนเพื่อสะท้อนวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นโดยใช้ศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือสำคัญ และที่สำคัญศิลปะการแสดงของแต่ละท้องถิ่นอาจเกิดขึ้นโดยการรับเอาวัฒนธรรมท้องถิ่นอื่นมาปรับใช้ให้เข้ากับทุนทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเอง และพัฒนา ปรับเปลี่ยนจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง

ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในแต่ละท้องถิ่นล้วนเกิดจากมูลเหตุสำคัญหลายประการ คือ การฟ้อนรำ เพื่อเป็นเครื่องแสดงออกถึงความเชื่อ ความศรัทธา ต่ออำนาจต่างๆที่สามารถอำนวยความอุดมสมบูรณ์และความสุขให้แก่ผู้คนในชุมชน การฟ้อนรำในเทศกาลประเพณีที่มุ่งเน้นความบันเทิงของคนในชุมชน และการฟ้อนรำเพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ของชุมชนที่มีการสั่งสมมาอย่างยาวนานและเป็นเครื่องชี้ภูมิศาสตร์ทางวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงพื้นเมืองทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ โดยเฉพาะประเทศที่มีอาณาเขตติดต่อกันกับประเทศไทย เช่น ประเทศกัมพูชา ประเทศลาว ประเทศมาเลเซีย และประเทศพม่า ล้วนแต่มีศิลปะการแสดงที่มีจุดมุ่งหมายในลักษณะเดียวกัน คือ เกิดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องบวงสรวงต่อเทพเจ้าในคติความเชื่อ และเกิดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องบันเทิง มหรสพประจำกลุ่มชาติพันธุ์ ความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงในอาณาบริเวณติดต่อกัน อิทธิพลของศิลปะการแสดงพื้นเมืองบางประเภทของบางประเทศที่มีความใกล้เคียงกัน ศิลปะการแสดงพื้นเมืองที่มีลักษณะ

คล้ายคลึงกันในด้านของรูปแบบการแสดง การแต่งกาย ลักษณะของบทร้อง บทเจรจา เช่นการแสดง ลิเกทรงเครื่อง การแสดงมะโหย่ง การแสดงโนรา การแสดงยี่เก ซึ่งมีลักษณะ รูปแบบ และองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกัน

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522) อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของลิเกเริ่มใช้เป็นครั้งแรกเมื่อไรไม่ปรากฏชัด หลักฐานเก่าแก่ที่สุด เท่าที่ค้นพบได้ปรากฏว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้คำว่า ลิเก Like ในพระราชธรรมาธิบายละครไทย เป็นภาษาอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2454 หลังจากนั้นมาคำว่าลิเกก็เป็นที่ใช้กันแพร่หลายในการเขียน ส่วนคำว่า ยี่เก ยังคงใช้ในภาษาพูด รากศัพท์ของคำว่า “ลิเก” มาจาก “ชากูฮฺ” กลายเป็น “ซิกร” “ดฮิกร” “ดจิเก” “ยี่เก” “ยี่เก” และเป็นคำว่า “ลิเก” อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ (2557) อธิบายถึงลิเกเป็นนาฏกรรมพื้นที่มีพัฒนาการตั้งแต่มก่อน พ.ศ. 2423 และแพร่หลายรับใช้สังคมในหลาย ๆ ด้าน ทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และความบันเทิงอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน และเปลี่ยนจากคำว่าลิเกมาเป็นนาฏดนตรี ใน พ.ศ. 2485 สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี ได้มีพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร มีการบัญญัติกฎเกณฑ์ และลักษณะต่างๆ ของละครขึ้นตามแบบสากล เพื่อให้เกิดการยอมรับในหมู่ศิลปินไทย โดยคณะกรรมการฯ ได้แบ่งการละครของไทยออกเป็น 3 ประเภท คือ อุปรากร นาฏกรรม และนาฏดนตรี โดยให้คำจำกัด ความว่า อุปรากร คือ เอาการร้องและดนตรีเป็นสำคัญ ยิ่งกว่าบทบาทและการเจรจา นาฏกรรม คือ เอาบทบาทและคำพูดเป็นสำคัญ ไม่มีดนตรี และการขับร้อง ส่วนนาฏดนตรี ซึ่งเฉลี่ยความสำคัญ ได้แก่ ดนตรี การขับร้อง คำพูด และบทบาท คำว่า นาฏดนตรี นี้ใช้มาจนสิ้นบุญ จอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงได้เลิกไปและหันกลับมาใช้คำว่า ลิเก อีกครั้งหนึ่ง

ลิเกเป็นการแสดงที่แพร่หลายมาจากภาคใต้โดยชาวไทยมุสลิม ซึ่งนิยมการแสดงชนิดนี้นานมาก่อน พ.ศ. 2423 อันเป็นหลักฐานทางเอกสารที่เก่าแก่ที่สุด ที่ลิเกมีแสดงในกรุงเทพมหานคร ลิเกสมัยนั้นเป็นการแสดงเชิงศาสนาอิสลามประกอบดนตรีเพื่อความบันเทิง ต่อมาลิเกแยกตัวออกไปเป็น ละกูเยา หรือลำตัดสายหนึ่ง และมาเป็น ฮันดาเลาะ หรือละครชุดสั้นๆ อีกสายหนึ่ง ฮันดาเลาะนี้เจริญมาเป็น ลิเกบันตน แล้วจากนั้นก็ค่อยๆ กลายมาเป็น ลิเกลูกบท โดยอิทธิพลของปีพาทย์ ต่อมาก็รับเอาแบบแผนการแสดงละครนอกไปใช้ทั้งเรื่อง และวิธีเล่นเกิดเป็น ลิเกทรงเครื่อง ลิเกเปลี่ยนแปลงรูปลักษณะของการแสดงไปไม่หยุดยั้ง โดยการนำแสดงที่กำลังนิยมในยุคนั้นมาดัดแปลงให้เข้ากับการแสดงเพื่อยังชีวิตให้รอด ดังที่ลิเกพยายามนำเพลงลูกทุ่งที่กำลังนิยมอยู่ในปัจจุบันไปใช้ในการแสดงของตนบ้าง นอกจากนี้เมื่อลิเกไปแพร่หลายในถิ่นใดก็นำเอาศิลปะการแสดงที่นิยมกัน

ท้องถิ่นนั้นมาผสมทำให้ลีเกกลายเป็นไป เช่น เป็นหมอลำหมู่หรือลีเกลาวในอีสาน เป็นลีเกเขมรในอีสานใต้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554)

ยี่เกเขมร ศิลปะการแสดงกลุ่มวัฒนธรรมเขมรทั้งในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา มีการแสดงในลักษณะคล้ายคลึงกัน คือ มีรูปแบบการแสดงที่เน้นการขับร้องและการฟ้อนรำประกอบ มุ่งเน้นการขับร้องโต้ตอบกันในลักษณะแบบกลอนเพลงปฏิพาทย์ระหว่างตัวพระและตัวนางหรือพระเอก นางเอกซึ่งนิยมใช้ผู้หญิงแสดง และมีตัวเบ็ดเตล็ดเป็นผู้ชายแสดงได้ในทุกบทบาท มุ่งเน้นที่บทตลกขบขัน ซึ่งยี่เกเขมรมีรูปแบบการแสดงที่เริ่มต้นด้วยการไหว้ครู การโหมโรง ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน ผู้แสดงแต่งกายด้วยมงกุฎสวมศีรษะ สวมเล็บมือ ออกมาร่ายรำประกอบเพลงโหมโรง โดยมีกลองรำมะนาเป็นเครื่องให้จังหวะในการรำ การแสดงโหมโรงเป็นการแสดงลำดับแรกเพื่อเป็นการบูชาอันวอนเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อ ตลอดจนดวงวิญญาณของครูบาอาจารย์ เพื่อไม่ให้เกิดการแสดงมีอุปสรรคอีกทั้งการแสดงราบรื่น ผู้แสดงจำบทร้อง บทเจรจา ทำรำ ได้อย่างแม่นยำ และเพื่อเป็นการบอกให้ผู้ชมได้รับทราบว่าการแสดงยี่เกเขมรได้เริ่มขึ้นแล้ว หลังจากทำการแสดงโหมโรงเสร็จเรียบร้อย เริ่มการแสดงตามเรื่องด้วยการเบิกตัวละคร แนะนำตัวละครที่ละบทบาท โดยแต่ละตัวละครมีการร้องแนะนำตัว ซึ่งมีผู้ฟ้อนรำประกอบ ในบางเรื่องมีตัวละครเป็น ยักษ์ ลิง ฤๅษี จะมีหน้ากากปิดหน้า และร้องรำเจรจาตามบทบาทต่างๆ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงยี่เกเขมร คือ กลองรำมะนาใบใหญ่ 1 ใบ ปี่ใน 1 เล้า ซอด้วง 1 คัน และเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ ซึ่งกลองรำมะนา หรือกลองยี่เก ทำหน้าที่สำคัญในการให้จังหวะในการขับร้องของผู้แสดง

การแสดงยี่เกเขมรในอดีตได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรที่ใช้เป็นมหรสพสมโภชในงานบุญ เทศกาลประเพณีต่างๆ และมีคณะยี่เกเขมรเพิ่มขึ้นอย่างมาก กระแสความนิยมยี่เกเขมรในอดีตได้รับความนิยมมีการว่าจ้างทำการแสดงแทบทุกเทศกาลประเพณี ยี่เกเขมรมีการปรับตัวตามวันเวลาและค่านิยมที่เปลี่ยนไป อิทธิพลลีเกแบบภาคกลาง ลีเกโคราช และหมอลำส่งผลให้ยี่เกเขมรบางคณะได้ปรับเปลี่ยนจากรูปแบบการแสดงดั้งเดิมให้เป็นไปตามรูปแบบของลีเกภาคกลาง ลีเกโคราช และลูกทุ่งหมอลำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทการแสดง ภาษาที่ใช้แสดง และเครื่องแต่งกายที่เปลี่ยนไปจนไม่มีรูปแบบดั้งเดิม ด้วยความนิยมยี่เกเขมรที่น้อยลง บางคณะต้องปิดตัวลงหรือปรับเปลี่ยนไปทำการแสดงในรูปแบบอื่นๆ จนการแสดงยี่เกเขมรใกล้สูญหายไปจากชุมชนเขมรถิ่นไทย ในปัจจุบัน พ.ศ. 2565 คณะยี่เกเขมรเหลือเพียง 1 - 2 คณะที่ทำการแสดงอย่างตัดเรื่องหรือแสดงบางส่วนบางตอนเพื่อเป็นการสาธิต หรือเป็นมหรสพสมโภชในระยะเวลาสั้น ๆ 1 - 3 ชั่วโมง ซึ่ง

แตกต่างไปจากอดีตที่ทำการแสดงตลอดทั้งคืน ในปัจจุบันการแสดงยี่เกเขมรอยู่ในชั้นที่วิกฤตใกล้สาบสูญ เนื่องด้วยปัจจัยหลายอย่าง ที่สำคัญคือการขาดช่วงในการสืบทอดการแสดงและมีผู้สนใจในการเรียนการสืบทอดน้อยลง การใช้ภาษาในการขับร้อง เจาจา ที่เป็นภาษาเขมรที่ไม่ได้ใช้ในชีวิตประจำวัน ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำที่เชื่องช้า การเรียนรู้สืบทอดจึงต้องอาศัยผู้ที่ใจรักและมีความตั้งใจจริงเป็นอย่างมากเพื่อให้เกิดความเข้าใจในทุกบริบทของการแสดง

การพรรณนาความข้างต้นทำให้ประจักษ์ว่าการแสดงยี่เกเขมรเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพล หรือรูปแบบการแสดงมาจากหลายทาง ดังปรากฏศิลปะการแสดงพื้นเมืองต่าง ๆ ทั้งในราชอาณาจักรไทยและต่างประเทศที่มีรูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกัน เมื่อรับวัฒนธรรมการแสดงเข้ามาในชุมชน คนในชุมชนปรับเปลี่ยนให้เป็นไปตามลักษณะตามทุนวัฒนธรรมของชุมชนนั้นๆ อีกทั้งมีการถ่ายทอดและดัดแปลงการแสดงตามวาระการแสดงต่างๆ และที่สำคัญความคลุมเครือทางด้านประวัติความเป็นมาของยี่เกเขมรที่ยังไม่ชัดเจน และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยังไม่มีการรวบรวมเพื่อเป็นฐานข้อมูลของการแสดงยี่เกเขมร ด้วยปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อการแสดงยี่เกเขมร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขาดช่วงของการสืบทอด และความนิยมที่นำการแสดงยี่เกเขมรไปแสดงมหรสพในงานเทศกาลต่างๆที่น้อยลงจนถึงขั้นวิกฤต เหลือเพียงการจัดการแสดงเพื่อเป็นการสาธิตตบตบตอนการแสดงให้กระชับลง ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญที่ต้องการศึกษาและทำความเข้าใจของการแสดงยี่เกเขมรจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นจะต้องเร่งศึกษาให้เกิดความเข้าใจในรอบด้านอย่างลุ่มลึก เพื่อให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาและรูปแบบการแสดง อีกทั้งองค์ประกอบการแสดงในด้านต่าง ๆ ตลอดจนจารีต พิธีกรรม ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมร และปัจจัยสำคัญที่จำเป็นต้องเร่งศึกษาด้วยผู้ที่สืบทอดการแสดงยี่เกเขมรที่ยังคงแสดงอยู่ในปัจจุบันเหลือน้อยมาก ซึ่งนับวันอายุมากขึ้น ข้อมูลอันสำคัญที่เป็นประวัติศาสตร์วงการศิลปะการแสดงพื้นเมืองสุรินทร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงยี่เกเขมรจะเลือนหายไปตามกาลเวลาและหมดไปตามอายุของศิลปินในที่สุด

จากข้อมูลข้างต้น ยี่เกเขมรสุรินทร์ในอดีตนั้นได้รับความนิยมอย่างมาก เมื่อสื่อโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และศิลปะการแสดงอื่น ๆ เข้าสู่ชุมชน ทำให้การแสดงยี่เกเขมรได้รับความนิยมน้อยลงจนถึงขั้นซบเซา คณะยี่เกเขมรเริ่มหยุดทำการแสดงและเปลี่ยนอาชีพ ส่งผลให้สถานภาพของการแสดงยี่เกเขมรในปัจจุบันมีความน่าเป็นห่วงที่จะสาบสูญไปตามกาลเวลา ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาประวัติของยี่เกเขมรสุรินทร์ ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมและนาฏกรรมพื้นเมืองของกลุ่มวัฒนธรรม

เขมร เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลในด้านต่าง ๆ อย่างลุ่มลึก ศึกษาและจัดเก็บข้อมูลตามระเบียบการวิจัย และผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงรูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย กระบวนท่ารำ บทการแสดง เพลงและเครื่องดนตรีประกอบการแสดง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย จาริต พิธีกรรมในการแสดงยี่เกเขมร เพื่อเป็นแนวทางการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยไม่ให้สาบสูญไปตามกาลเวลา

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

ศึกษายี่เกเขมรสุรินทร์เพื่อเป็นบันทึกเชิงอนุรักษ์ในฐานะพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิต

1.3 ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบด้านต่างๆของยี่เกเขมร โดยผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาในครั้งนี้ไว้ 4 ด้าน ได้แก่ ด้านประชากร ด้านพื้นที่ ด้านเนื้อหา และด้านเวลา ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1.3.1 ด้านประชากร

ผู้วิจัยศึกษาโดยการเก็บข้อมูลด้วยกิจกรรมการลงภาคสนาม การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เป็นสำคัญ โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) มุ่งเก็บข้อมูลจากผู้ที่ยี่เกเขมรทั้งในปัจจุบันและที่เคยแสดงในอดีต อีกทั้งผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมร ตลอดจนผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงลิเกและศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

1.3.2 ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะการแสดงยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์ มุ่งเน้นศึกษาคณะยี่เกเขมรที่ยังคงแสดงอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งอยู่ใน 4 พื้นที่ของจังหวัดสุรินทร์ ได้แก่

1.3.2.1 หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

1.3.2.2 หมู่บ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

1.3.2.3 หมู่บ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์

1.3.2.4 หมู่บ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

โดยผู้วิจัยเลือกพื้นที่หลักของการศึกษาในครั้งนี้คือ หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เนื่องด้วยเป็นคณะยี่เกที่ยังทำการแสดง มีสมาชิกในคณะครบทุกฝ่าย สามารถถ่ายทอดการแสดงและองค์ความรู้ได้ครบทุกองค์ประกอบการแสดง

1.3.3 ด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะการแสดงยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์เท่านั้น มุ่งเน้นศึกษาประวัติความเป็นมา ขั้นตอนการแสดง การรำ เนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมการแสดง ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง สถานที่และโรงแสดง โอกาสการแสดงและค่าตอบแทน และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

1.3.4 ด้านเวลา

ผู้วิจัยศึกษาการแสดงยี่เกเขมรจังหวัดสุรินทร์ ตั้งแต่อดีต จนถึง พ.ศ. 2564 โดยมีระยะเวลาและแผนการดำเนินงานรวม 3 ปี ตั้งแต่ปีการศึกษา 2562 ถึงปีการศึกษา 2564

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.4.1 ยี่เกเขมร หมายถึง ศิลปะการแสดงชุมชนที่พูดภาษาเขมรในพื้นที่อีสานตอนล่างของราชอาณาจักรไทย โดยเฉพาะที่จังหวัดสุรินทร์ มีรูปแบบการแสดงแบบละคร ผสมผสานการร้อง การพูด การรำ และลีลาการทำทางตามธรรมชาติ ดำเนินเรื่องด้วยภาษาเขมรถิ่นไทย มีเครื่องดนตรีหลักคือ ปี่สไล (ปี่ใน) และ สักร้ามะนา (กลองรำมะนา) ชาวเขมรถิ่นไทยเรียกศิลปะการแสดงประเภทนี้ว่า “ยี่เก” ตามการเรียกชื่อการแสดงประเภทนี้ก่อนที่จะเปลี่ยนการเรียกว่า “ลิเก” ในภายหลัง ผู้วิจัยจึงใช้ชื่อเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า “ยี่เกเขมร” เพื่อเป็นการอนุรักษ์ชื่อการแสดงตามแบบดั้งเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

1.4.2 เขมรถิ่นไทย หมายถึง กลุ่มชนที่สืบเชื้อสายเขมรมาแต่โบราณ ใช้ภาษาเขมรถิ่นอีสานในชีวิตประจำวัน ตั้งถิ่นฐานเป็นชุมชนในพื้นที่ราชอาณาจักรไทย ประชากรหนาแน่นที่จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดศรีสะเกษ มีเอกลักษณ์ทางศิลปะและวัฒนธรรมที่สืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

1.4.3 การอนุรักษ์ หมายถึง การศึกษา ค้นคว้า สืบทอด ถ่ายทอด จัดระบบองค์ความรู้ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และสามารถนำมาใช้ประโยชน์ในมิติต่าง ๆ

1.4.4 พิพิธภัณฑ์มีชีวิต หมายถึง แหล่งเรียนรู้ที่มีความเคลื่อนไหว ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง อยู่ตลอดเวลาด้วยปัจจัยภายใน แสดงถึงบรรยากาศ วิธีชีวิต สถานที่จริง การสาธิตและนำเสนอถึง องค์ความรู้ในพื้นที่มรดกทางวัฒนธรรม ตลอดทั้งเป็นแหล่งสร้างการมีส่วนร่วมของชุมชน เพื่อ ตระหนักรู้ อนุรักษ์และสืบทอดมรดกร่วมของชุมชน

1.5 วิธีการดำเนินการศึกษา

การดำเนินการวิจัยเรื่องยี่เกเชมรสุรินทร์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งภาพถ่ายเก่าและภาพเคลื่อนไหวของการแสดงยี่เกเชมร ตลอดจน การลงภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์เชิงลึก และสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ซึ่งได้มีการ รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และข้อมูลจากการลงภาคสนาม ศึกษาและนำมาวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยโดยมีวิธีการดำเนินการศึกษา ดังนี้

1.5.1 ค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยในด้านการค้นคว้า จากเอกสาร เช่น หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ เอกสารการประชุม พงศาวดาร บทความทาง วิชาการ บทความวิจัย โดยมุ่งศึกษาจากเอกสารทั้งด้านประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และด้านการ แสดงประเภทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก และเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกทั้ง ในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา

1.5.2 ศึกษา วิเคราะห์ จากภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว เทปบันทึกเสียง ที่เกี่ยวข้องกับการ แสดงยี่เกเชมรในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา ตลอดจนการแสดงประเภทต่าง ๆ ใน ราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เก

1.5.3 การสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาโดยการลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลโดยใช้ วิธีการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยมุ่งสัมภาษณ์บุคคลที่เป็นผู้ แสดง นักดนตรี และผู้ที่เคยแสดงยี่เกเชมร อีกทั้งผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเชมร ตลอดจนผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแสดงลิเกประเภทต่าง ๆ

1.5.4 การเก็บรวบรวมข้อมูลและนำเสนอวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูล ต่าง ๆ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีการรวบรวม ศึกษาข้อมูล และการเก็บข้อมูลจาก ภาคสนาม นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยแบ่งขั้นตอน การดำเนินการวิจัยดังนี้

1.5.4.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูล และเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร
และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.5.4.2 การศึกษาข้อมูลภาคสนาม

1.5.4.2.1 ศึกษาข้อมูลภาคสนามด้วยตนเองจากประสบการณ์ที่ผู้วิจัย

1.5.4.2.2 ศึกษาข้อมูลและสัมภาษณ์จากผู้ที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ
อย่างลุ่มลึก

1.5.4.2.3 การจัดบันทึกข้อมูลภาคสนามและรวบรวมข้อมูลจาก
ภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์เชิงลึก และสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม

1.5.4.2.4 การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง โดยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ
ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญ และคณาจารย์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมร การแสดงลิเกในราชอาณาจักร
ไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา และการแสดงพื้นเมืองต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

1.5.4.3 ศึกษาข้อมูลจากสื่อประเภทต่าง ๆ ได้แก่

1.5.4.3.1 แลบบันทึกเสียง

1.5.4.3.2 แลบบันทึกภาพวิดีโอ

1.5.4.3.3 ภาพถ่าย

1.5.4.4 การตรวจสอบข้อมูล

1.5.4.4.1 การจำแนกข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร งานวิจัย
และการลงภาคสนาม

1.5.4.4.2 ตรวจสอบข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ตรงตามประเด็นที่ต้องการ

1.5.4.4.3 วางโครงร่างการนำเสนอข้อมูลและประเด็นสำคัญในการทำ
วิทยานิพนธ์

1.5.4.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

1.5.4.5.1 จัดแบ่งเนื้อหาข้อมูล และเรียงลำดับข้อมูลที่ได้จากการศึกษาจากแหล่งข้อมูลและการศึกษาภาคสนาม ให้มีความสอดคล้องกับโครงร่างและวัตถุประสงค์งานวิจัย

1.5.4.5.2 วิเคราะห์ข้อมูล ที่ได้จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยเรียงลำดับข้อมูลตามวัตถุประสงค์งานวิจัย

1.5.4.5.3 วิเคราะห์ข้อมูล ที่ได้จากการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การฝึกปฏิบัติ ให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

1.5.4.5.4 เรียบเรียงข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการตรวจสอบและวิเคราะห์ โดยนำมาสรุปผลและนำเสนอเป็นผลงานวิจัย โดยแบ่งเนื้อหาเป็นบทต่าง ๆ และจัดทำการนำเสนอผลการศึกษารูปแบบวิทยานิพนธ์ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ยี่เกเขมรสุรินทร์

บทที่ 5 อภิปรายผลและสรุป

1.5.5 แหล่งสืบค้นข้อมูลการวิจัย

1.5.5.1 สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ และสำนักหอสมุดแห่งชาติ

1.5.5.2 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม

1.5.5.3 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (หอสมุดกลาง)

1.5.5.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.5.5.5 สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยขอนแก่น และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

1.5.5.6 พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ สุรินทร์

แผนงาน	ระยะเวลาในการดำเนินงาน											
	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน	กรกฎาคม
ปี การศึกษา 2564												
แก้ไข ปรับปรุง วิทยานิพนธ์												
ตีพิมพ์ เผยแพร่ บทความ วิจัย 2 ฉบับ												
สอบ วิทยานิพนธ์ และแก้ไข วิทยานิพนธ์												

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ได้หลักฐานประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่แสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

1.7.2 ได้อนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

1.8 คำสำคัญ

ยี่เกเขมรสุรินทร์ ลิเกเขมร นาฏกรรมเขมรถิ่นไทย นาฏกรรมพื้นบ้าน

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง องค์ประกอบของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ตามรูปแบบดั้งเดิมที่ใกล้จะสาบสูญไปตามการเปลี่ยนแปลงของสภาวะการณ์ทางสังคม ทั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลในด้านแนวคิด ทฤษฎี เอกสาร งานวิจัย และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเพื่อศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลให้สอดคล้องเชื่อมโยงตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย คือ เพื่อบันทึกเชิงอนุรักษ์ยี่เกเขมรสุรินทร์ในฐานะเป็นพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิต

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล ซึ่งได้แบ่งรายละเอียดแยกเป็นประเด็นเพื่อวิเคราะห์เอกสาร วรรณกรรม หนังสือ ตำรา วิจัย วิทยานิพนธ์ และข้อมูลประเภทอื่นที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวของการแสดงยี่เกเขมรในอดีต เพื่อเป็นการเชื่อมโยงและครอบคลุมข้อมูลทุกประเด็นการศึกษา การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดเรียงลำดับข้อมูลของการทบทวนวรรณกรรม โดยใช้ระบบบรรณานิตส์อ้างอิง (annotated bibliography) คือ การพิจารณาหนังสือเพื่อสรุปสาระสำคัญหรือข้อค้นพบสำคัญของเอกสารที่นำมาใช้ พิจารณาประโยชน์ ข้อดี ข้อจำกัดต่าง ๆ อันเป็นการประมวลองค์ความรู้ที่สอดคล้องกับประเด็นการศึกษา ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มเอกสารซึ่งเรียงข้อมูลชื่อผู้แต่งด้วยลำดับอักษร ก - ฮ ตามระบบบรรณานุกรม ดังนี้

- 2.1 หนังสือทั่วไป
- 2.2 หนังสือแปล
- 2.3 วิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง
- 2.4 หนังสือและบทความต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง
- 2.5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
- 2.6 ภาพถ่ายลิเก
- 2.7 สรุปวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องของการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมเอกสารจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยสาระในภาพรวมของการทบทวนวรรณกรรมในครั้งนี้ คือ ศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก ศิลปะการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย ศิลปะการแสดงพื้นเมืองของชาวเขมรถิ่นไทย ศิลปะการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อันเป็นสาระสำคัญที่เกิดประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยรวบรวมหนังสือ บทความ ภาพถ่าย และการสัมภาษณ์จากนักปราชญ์ด้านการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย ยี่เกเขมรหรือลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย รวมทั้งลิเกในราชอาณาจักรกัมพูชา เพื่อเป็นข้อมูลในการพิจารณา วิเคราะห์ ในขั้นต้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากหนังสือลิเกของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เพื่อทำความเข้าใจถึงประวัติศาสตร์ นาฏยศาสตร์ พัฒนาการ อิทธิพลที่ส่งผลต่อการแสดงลิเกในภูมิภาค และผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าหลักฐานการแสดงยี่เกเขมรในอดีตและปัจจุบันของราชอาณาจักรกัมพูชา จากหนังสือ ภาพถ่าย บทความ วิดีโอการแสดงในอดีตและปัจจุบัน บทร้องบทเจรจา อีกทั้งภาพถ่ายการแสดงลิเกที่ประเทศลาวและประเทศกัมพูชา ซึ่งเป็นภาพถ่ายเก่ามาใช้เป็นข้อมูลประกอบการศึกษาค้นคว้า พิจารณา วิเคราะห์ ให้ครอบคลุม สอดคล้อง เชื่อมโยง ของการศึกษายี่เกเขมรในครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้จัดกลุ่มของเอกสารตามที่กล่าวข้างต้น ดังนี้

2.1 หนังสือทั่วไป

กาญจนา แก้วเทพ (2560) เครื่องมือทำงานวัฒนธรรมชุมชนและสื่อพิธีกรรมศึกษา : หนังสือมีจุดมุ่งหมายรวบรวมและนำเสนอเครื่องมือการทำงานแนววัฒนธรรมชุมชน การใช้และการพัฒนาสื่อพิธีกรรมพื้นเมืองในมุมมองเชิงนิเทศศาสตร์ เพื่อตอบโจทย์ใหม่ของสื่อพิธีกรรมพื้นเมืองในช่วงที่กระแสการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า เกี่ยวกับการศึกษาชุมชน ความเป็นชุมชน ความสัมพันธ์แบบประสานสอดคล้องกลมกลืนกัน(harmonious) คือความเป็นหนึ่งเดียวกัน(unity) ซึ่งทำให้ชุมชนมีความสัมพันธ์ในชุมชนดำรงอยู่ได้ เช่น ประเพณี พิธีกรรม และการละเล่นดนตรีฟ้อนรำประจำชุมชน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของชุมชน ที่มีศิลปะ ดนตรี ฟ้อนรำ ที่เกิดขึ้น ดำรง ปรับเปลี่ยน โดยคนในชุมชนเพื่อชุมชนของตนเอง เกิดเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน และที่สำคัญผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า ในด้านแนวทางการศึกษาเกี่ยวกับกรณีศึกษาชุมชน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงวิธีการศึกษาและเก็บข้อมูล คือ การสัมภาษณ์ทั้งแบบมีโครงสร้าง(แบบสอบถาม) และไม่มีโครงสร้าง การสนทนาพูดคุยทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ การสังเกตอย่างไม่มีส่วนร่วมและมีส่วนร่วม การบันทึกประจำวัน การทำการวิเคราะห์กรณีศึกษาเหตุการณ์หรือธรรมเนียมประเพณีอันใดอันหนึ่ง การเข้าร่วมประชุมกับชาวบ้านในงานพัฒนา หรืองานพิธีต่าง ๆ การสัมภาษณ์เจาะลึก

(Key informants) การอ่านเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง การศึกษาอัตชีวประวัติของผู้นำ การทำกรณีศึกษาครอบครัวหรือเครือข่าย ผู้วิจัยศึกษาจากแนวทางดังกล่าวเพื่อเป็นแนวทางและวิธีศึกษาชุมชนที่มีการแสดงยี่เกเขมรเพื่อให้ได้ข้อมูลครอบคลุมทุกประเด็น และนำมาวิเคราะห์ชุมชนเพื่อค้นหาสาเหตุ เบื้องหลัง เหตุการณ์สำคัญ นำมาแยกแยะองค์ประกอบของประเด็นต่าง ๆ ว่าถูกประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างอะไรบ้าง นำมาวิเคราะห์ พิจารณา หาข้อเชื่อมโยงกับข้อประเด็นศึกษาเกี่ยวกับชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมร

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ (2544) วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์ : หนังสือเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เรื่อง วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์ จัดทำโดยคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542 มอบให้กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่ ใน พ.ศ. 2544 หนังสือฉบับนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ทางภูมิปัญญา ซึ่งมีเนื้อหา คือ สถาปัตยกรรม สิ่งแวดล้อมและสังคม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น มรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ภูมิปัญญาชาวบ้านและเทคโนโลยี และเอกลักษณ์ท้องถิ่น หนังสือเล่มนี้มีประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัย ในด้านของมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น เรื่องของการละเล่นพื้นเมือง นาฏศิลป์และดนตรี และเรื่องเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม หนังสือเล่มนี้แสดงให้เห็นถึงข้อมูลการละเล่นรื่นเริงในงานมงคล เช่น การฉลองงานบุญ งานกฐินผ้าป่า งานเทศกาลจะมีการละเล่นของผู้ใหญ่ ได้แก่ กัณฑ์กริ่ง เรือมอันเร กะโน้งดังตอง นอกร แกว ปางนา มโหรี ปี่พาทย์ รำมะนา และลิเกเขมร ผู้วิจัยใช้ประโยชน์จากหนังสือเล่มนี้เพื่อเป็นข้อมูลตั้งต้นในการหาข้อมูลที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นในการรำมะนา และลิเกเขมร การใช้กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการละเล่น และการแสดงลิเกเขมรมีการใช้กลองรำมะนาประกอบด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยศึกษาเพื่อนำมาวิเคราะห์หาความสำคัญ ความสัมพันธ์ เชื่อมโยงประเด็นในด้านดนตรีและการฟ้อนรำแบบดั้งเดิมและในรูปแบบลิเกเขมร และในด้านเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาผ้าทอและเครื่องประดับ วัฒนธรรมการแต่งกายของชาวเขมรถิ่นไทย ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการออกแบบองค์ประกอบการแสดงลิเกเขมรในประเด็นด้านการพัฒนาการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

ศิกฤทธิ ปราโมช (2515) การแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย : หนังสือประกอบการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย ในการจัดการสัมมนา นาฏศิลป์และดนตรีไทย โดยสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ระหว่างวันที่ 23-25 มิถุนายน พ.ศ. 2515 ซึ่งหม่อมราชวงศ์ศิกฤทธิ ปราโมช นำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงลิเกทรงเครื่อง ในด้านประวัติความเป็นมา สถานที่แสดง การรำ การร้อง การพูด เครื่องแต่งตัว ดนตรี เรื่องที่แสดง และสิ่งที่ลิเกวิวัฒนาการต่อมา ซึ่งแสดงให้เห็นถึง ด้านสถานที่แสดงแต่โบราณมาก็คงเป็นรูปเดียวกับโรงละครในและละครนอก *ด้าน การรำ* ลิเกทรงเครื่องต้องใช้ศิลป์ในการทำเหมือนกันกับละคร เพราะในการแสดง จะต้องรำหน้าพาทย์ รำใช้บท เช่นเดียวกับละคร แต่ว่าความมุ่งหมายของลิเก ต้องการดำเนินเรื่องรวดเร็วอย่างหนึ่ง *ด้านการร้อง* เพลงร้องอันเป็นปรกติของลิเก ก็คือเพลง 2 ชั้นและชั้นเดียวเหมือนกับแบบของละคร แต่ว่าเพื่อให้ฟังแปลกหูกระตุ้นใจผู้ดูผู้ฟังขึ้น วิธีร้องเพลงต่าง ๆ มักจะดัดทำนองให้ติดดีไพเราะแปลกไปกว่าร้องอย่างละคร *ด้านการพูด* การพูดในการแสดงลิเกนี้ ไม่มีบทเช่นเดียวกับการร้อง ตัวผู้แสดงจึงต้องคิดพูดขึ้นเองด้วยปฏิภาณเหมือนกัน *ด้านเครื่องแต่งตัว* ผู้ประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวซึ่งมุ่งหมายที่จะให้พราวแพรวแวววับเหมือนกัน แต่ต้องหลีกเลี่ยงมิให้ซ้ำแบบกับโขนละคร ผู้ออกแบบเครื่องแต่งตัวลิเกได้เก็บรวบรวมจาก เครื่องแต่งพระองค์ของกษัตริย์ ซึ่งไม่ใช่พระเครื่องต้นมาเลียนแบบโดยตรงบ้าง ดัดแปลงบ้าง แต่งให้แก่นายโรงและตัวสำคัญ เช่น นุ่งผ้ายกทอง สวมเสื้อเข้มขาบ หรือเยียรบับแขนใหญ่ถึงข้อมือ มีเข็มขัดรัตนนอกเสื้อ และยังนำเอาเครื่องราชอิสริยาภรณ์ อีกหลายอย่างมาแก้ไขเครื่องแต่งตัวนาง ก็นุ่งจีบด้วยผ้ายกทอง สวมเสื้อกระบอกยาวถึงข้อมือ มีผ้าห่มสไบเฉียงปักด้วยด้นเลื่อมเป็นลายต่าง ๆ อันเลียนแบบมาจากสายสะพายราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้าฯ ฝ่ายใน ด้านดนตรี เครื่องบรรเลงประกอบการแสดงลิเกใช้ปี่พาทย์ จะเป็นขนาดวงเครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ก็แล้วแต่ฐานะของงานนั้น ๆ แต่ว่าจะต้องมีเครื่องประกอบภาษา เช่น กลองจิ้ง กลองต็อก แต้ว โทน กลองชาตรี กลองยาว กลองแขก และ กลองฝรั่ง ซึ่งเรียกกันติดปากเป็นสามัญว่ากลองมะริกัน (อเมริกัน) กลองรำมะนาซึ่งเป็นเพลงสำหรับปล่อยตัวแขกออกมาเบิกโรง คำนับครูและดำเนินเรื่องต่อไป ในการบรรเลงประกอบเรื่อง ปี่พาทย์ก็ต้องดำเนินเพลงจังหวะให้ค่อนข้างเร็ว ให้เหมาะสมกับความมุ่งหมายและบทบาทของตัวแสดงที่ต้องการรวบรัด และวิธีบรรเลงรับร้องก็มักจะใช้วิธีพลิกแพลงไปบ้าง ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า องค์ความรู้เรื่องลิเก จากเอกสารประกอบการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของลิเกทรงเครื่อง เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการศึกษาเส้นทางของลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย เมื่อพิจารณารูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ด้านเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยสันนิษฐานเบื้องต้นอาจได้รับอิทธิพลจากลิเกทรงเครื่อง ผู้วิจัยจึง

ศึกษาค้นคว้าการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทยและการแสดงลิเกทรงเครื่องเพื่อวิเคราะห์ เชื่อมโยง สันนิษฐานการวางแนวทางศึกษาเพื่อให้ครอบคลุมประเด็นศึกษาของการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ ความเป็นมาของลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

ศีกฤทธิ์ ปราโมช และคณะ (2551) ลักษณะไทย : ศิลปะการแสดง : หนังสือชุดนี้จัดทำขึ้น มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ผู้อ่านได้รู้ถึงลักษณะไทย ด้วยการมองเมืองไทยและคนไทยผ่านทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลงานของนักวิชาการไทยต่างสาขาวิชาชีพ ค้นคว้า วิเคราะห์ เรื่องราวเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทย แขนงต่างๆ เรียบเรียงขึ้นมาเพื่อเป็นข้อมูลทางด้านศิลปะการแสดงของไทย ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจาก ข้อมูลในเอกสารนี้ ตอนที่ 4 ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานใต้ เรียบเรียงโดยวิโรจน์ เอี่ยมสุข และ สงบ บุญคล้าย มีสาระเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้ เครื่องดนตรีพื้นเมือง การบรรเลงดนตรี พื้นเมือง และนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานใต้ และที่สำคัญคือข้อมูล ลิเกอีสานใต้ ที่แสดงให้เห็นถึง สถานภาพของลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทยที่มีอยู่น้อยมาก ด้วยสาเหตุไม่ได้รับความนิยมอีกประการ หนึ่งคือผู้เล่นเล่นยาก ขาดการสืบทอด ลิเกอีสานใต้ใช้บทขับร้องและบทเจรจาด้วยภาษาเขมรสูง ปัจจุบันไม่ค่อยมีคนสืบทอดการแสดง ทำให้การละเล่นชนิดนี้มีวันแต่จะสูญไปตามกาลเวลาและตาม ความเจริญสมัยใหม่ เป็นข้อสำคัญของผู้วิจัยที่นำเอามาใช้เป็นข้อมูลด้านประวัติ ลักษณะการแสดง และวิธีการสืบทอด เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

เครือจิต ศรีบุญนาถ (2554) ตำรานาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน : หนังสือตำรานาฏกรรมพื้นบ้าน อีสานในโครงการจัดทำตำราและงานวิจัยเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มหาวชิราลงกรณราชภัฏกลุ่มภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์) มีจุดมุ่งหมายเพื่อ รวบรวมข้อมูลวิชาการความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับนาฏกรรม นาฏกรรมพื้นเมืองอีสาน แนวคิดทฤษฎีการ วิจัยนาฏกรรม การพัฒนาศิลปะการแสดงจากพิธีกรรม การพัฒนาศิลปะการแสดงจากเพลงพื้นบ้าน กันตรึม นาฏกรรมกับโครงสร้างทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากหนังสือเล่มนี้เพื่อเป็นประโยชน์ ต่อวิทยานิพนธ์ในด้านของนาฏกรรมพื้นบ้านอีสานตอนใต้ และการพัฒนาศิลปะการแสดงจากเพลง พื้นเมืองกันตรึมและพิธีกรรม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงนาฏกรรมกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย ในเขตจังหวัด สุรินทร์ ที่มีการฟ้อนรำแบบดั้งเดิมในพิธีกรรมและประเพณีเทศกาล มหรสพสมโภชในงานบุญ การรวบรวมทำรำที่ปรากฏในการฟ้อนรำแบบดั้งเดิมและพัฒนาผสมผสานกับทำรำแบบนาฏศิลป์ ไทย อีกทั้งการพัฒนารูปแบบการละเล่นพื้นเมืองและในพิธีกรรมมาเป็นรูปแบบนาฏยประดิษฐ์ที่ยังคง ความเป็นดั้งเดิมเอาไว้หรือในรูปแบบอนุรักษ์ ผู้วิจัยเล็งเห็นคุณประโยชน์ในด้านการพัฒนาการ

พ็อนรำจากดั้งเดิมที่ปรากฏในการละเล่น พิธีกรรม ให้เกิดเป็นนาฏศิลป์พื้นเมืองที่มีลักษณะและรูปแบบเฉพาะของท้องถิ่น อันจะเป็นแนวทางในการพัฒนาการแสดงลิเกเขมรถิ่นไทย

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (2546) สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 27 : โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จัดตั้งขึ้นด้วยพระมหากรุณาธิคุณ ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศ มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่มีพระราชประสงค์ให้มีหนังสือรวบรวมความรู้แขนงต่าง ๆ สำหรับพสกนิกรได้มีโอกาสอ่านและศึกษาความรู้ด้วยตนเอง มีทั้งหมด 41 เล่ม เผยแพร่ในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 27 เรื่องที่ 1 “ลิเก” เมื่อสาระแบ่งเป็นสำหรับเด็กระดับเล็ก สำหรับเด็กระดับกลาง (12-14 ปี) และสำหรับเด็กระดับโตและบุคคลทั่วไป ซึ่งมีเนื้อหา คือ ที่มาของลิเก ลิเกยุคต่าง ๆ ขั้นตอนการแสดงลิเก ส่วนประกอบที่สำคัญของการแสดงลิเก และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญประโยชน์ของการศึกษาจากสารานุกรมเล่มนี้นั้น ผู้วิจัยเล็งเห็นข้อสำคัญอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษารื่องกระบวนท่ารำของลิเก คือ การรำเพลง รำใช้บทหรือรำตีบท รำชุดหรือรำประกอบ ซึ่งทั้ง 3 ประเภทนี้ปรากฏในการแสดงรำของลิเกเขมรถิ่นไทย ซึ่งเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ จัดหมวดหมู่ตามรูปแบบการรำของลิเก และองค์ประกอบอื่น ๆ ของการแสดงลิเกเขมรถิ่นไทยทั้งในด้านอนุรักษ์และพัฒนา

โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ (2523) วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก : หนังสือเล่มนี้เป็นโครงการค้นคว้ารวบรวมและวิจัยวรรณกรรมการแสดงพื้นเมืองภาคกลาง มีจุดมุ่งหมายเพื่อบันทึกวรรณกรรมแบบดั้งเดิมของการแสดงลิเกหรือบทลิเก ซึ่งการแสดงลิเกเป็นการใช้ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง บางบทการแสดงแต่งขึ้นในเวลานั้น แสดงให้เห็นถึงความสามารถของศิลปินไทยสมัยก่อนได้เป็นอย่างดี วรรณกรรมการแสดงลิเกรับการถ่ายทอดต่อกันมา โครงการนี้จึงจัดทำรวบรวมวรรณกรรมประกอบการแสดงลิเก และประวัติ ประเภทของลิเก เอาไว้เพื่อประโยชน์ต่อผู้สนใจศึกษา ผู้วิจัยนำเอาหนังสือฉบับนี้มาศึกษาข้อมูลเพื่อเป็นการวิเคราะห์ถึงประวัติศาสตร์ของการแสดงลิเก ประเภทของการแสดงลิเก รวมถึงภาพถ่ายที่ใช้ประกอบในหนังสือเล่มนี้ อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาร่องรอยประกอบการแสดง โดยเฉพาะการแสดงลิเกทรงเครื่อง หนังสือเล่มนี้แสดงให้เห็นถึงสาระสำคัญ ลิเกเป็นที่นิยมมากในสังคมชาวบ้าน ลิเกเป็นมหรสพระดับชาวบ้านที่เป็นที่นิยมกันมากทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดในภาคกลาง นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา แม้ว่าจะคลายความนิยมไปในบางขณะ แต่ลิเก ก็ยังสืบทอดต่อมาจนปัจจุบันนี้ และยังไม่

เสื่อมคลายความนิยม หากแต่แปลงรูปวิธีการเสนอต่อผู้ดูผู้ชมเท่านั้น เช่นเมื่อก่อนมีการแสดงตามงานหา และตามโรงแสดงเก็บเงิน แต่ปัจจุบันนี้ในกรุงเทพฯ มีการแสดงทางโทรทัศน์และวิทยุ การแสดงตามโรงเพื่อเก็บเงินเกือบจะไม่มี แต่ในต่างจังหวัดยังมีบ้าง และก็มีการแสดงทางวิทยุด้วย เนื้อเรื่องก็เปลี่ยนไปตามความนิยมของสังคม แต่ยังคงรักษาลักษณะเฉพาะในเรื่องกลอนและเพลง ลิเกได้ขยายวงออกไปในต่างจังหวัดภาคอื่นด้วยก็มี โดยนำไปผสมกับการละเล่นพื้นเมืองของภาคนั้น เช่น ลิเกกลองยาวทางอีสาน ลิเกบกทางภาคใต้ ส่วนเรื่องก็นำมาเล่นก็เป็นเรื่องของพื้นเมืองภาคนั้น หนังสือเล่มนี้มีประโยชน์ต่อการศึกษาวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยในด้านความเป็นมาของการแสดงลิเก พัฒนาการและประเภทของลิเกในราชอาณาจักรไทย ตัวอย่างวรรณกรรมหรือบทลิเก รวมทั้งการศึกษาและวิเคราะห์บทลิเก ซึ่งเป็นแนวทางในการศึกษาถึงวรรณกรรม บทลิเก ของการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2513) โดย ฯพณฯ นายสุกิจ นิมมานเหมินท์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ พร้อมด้วยคณะสามัคคีพิมพ์แจกในงานกฐินพระราชทาน ณ วัดป่าโมก อำเภอบางบาล จังหวัดอ่างทอง วันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2513 กล่าวถึง “ลิเก” ในงานทำบุญสวดมนต์ครบ 7 วัน พระศพพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าประไพพรรณพิลาศ ปรากฏข้อความในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ภาคที่ 22 ว่า

วันอังคาร ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 2 ปีมะแม อัฐศก ศักราช 1248 วันที่รัชกาล 6629

“วันนี้เป็นวันสวดมนต์ทำบุญเจ็ดวันพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าประไพพรรณพิลาศ เจ้าพนักงานจัดการในพระที่นั่งพุทธมณฑล...”

“เวลา 2 ทุ่มเศษ เสด็จลงพระพุทธมณฑล เปรตให้นิมิตพระสงฆ์ที่จะสวดพระพุทธรูปขึ้นไป....แล้วเสด็จทอดพระเนตรลิเกที่ริมพระพุทธรูป เชนเวลา 8 ทุ่ม เสด็จขึ้น ลิเกที่เล่นวันนี้ 2 วง ของพระองค์เจ้าสวัสดิโสภณ วง 1 หม่อมเจ้าบางกวง วง 1”

วันพุธ ขึ้น 12 ค่ำ เดือน 2 ปีมะแม อัฐศก ศักราช 1248 วันที่รัชกาล 6630

“เวลา 2 ทุ่มเศษ... เสด็จทอดพระเนตรลิเกจนเวลา 8 ทุ่มเศษ โปรดพระราชทานรางวัล วงพระองค์เจ้าสวัสดิโสภณ 2 ชั่ง วงหม่อมเจ้าบางกวง 1 ชั่ง เสด็จขึ้น มีดอกไม้เพลิงด้วยทั้ง 2 วัน”

ผู้วิจัยค้นคว้าคำว่า “ลิเก” ในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ภาคที่ 22 พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พิมพ์เผยแพร่โดย ฯพณฯ นายสุกิจ นิมมานเหมินท์

รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ เพื่อศึกษาการแสดงลิเกที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัว เมื่อพิจารณาชื่อของวง(คณะ)ลิเกที่ปรากฏในพระราชกิจรายวันฉบับนี้ เป็นวงลิเกบรรดาศักดิ์ ซึ่งผู้วิจัยนำมาประกอบในการศึกษาประวัติศาสตร์ ความเป็นมา และอิทธิพลของการแสดงลิเก ที่ปรากฏการแสดงลิเกของเจ้านายบรรดาศักดิ์ ขยายส่งอิทธิพล การแสดงสู่สามัญชนทั่วทุกภูมิภาคจนถึงทุกวันนี้ อีกทั้งผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลที่มีการบันทึกเป็นหลักฐานเก่าแก่ที่สุดในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ปรากฏในจดหมายเหตุ พระราชกิจรายวัน ทรงทอดพระเนตรพวกโต๊ะแขกสวดที่อรัญญิการามศาลา ขวัญหาจัดเข้ามาฉลอง พระเดชพระคุณ โดยพวกชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานคร รวมกันแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง เนื่องในงานพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ (พระนางเรือล่ม) ที่กล่าวมานั้นศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ ถึงการแสดงแขกสวดที่ปรากฏในพระราชกิจรายวันนั้นเป็นการแสดงลิเกแบบแผนดั้งเดิมทางศาสนาอิสลาม เพื่อให้เหมาะสมกับงานพระบรมศพ และเป็นการสวดตามตำรา อีกทั้งศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ “สวดแขก” “ประชันวงรำมะนา” “ยี่เก” และ “ลิเก” ที่ปรากฏในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันและสาส์นสมเด็จ อันเป็นข้อมูลสำคัญของประวัติศาสตร์ ประวัติการณ์ ของการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย ผู้วิจัยใช้เอกสารชุดองค์ความรู้ “ลิเก” ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นข้อมูลพื้นฐานของการศึกษาค้นคว้าข้อมูล ประวัติศาสตร์การแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทยเพื่อวิเคราะห์ พิจารณา สืบเสาะ ค้นคว้าถึงจุดกำเนิด การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

จากรวรรณ ธรรมวัตร (2520) เพลงพื้นเมืองอีสาน : เอกสารรวบรวมข้อมูลด้าน ศิลปวัฒนธรรมอีสาน เรื่องของเพลงพื้นเมืองอีสาน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประเด็นเรื่อง หมอลำหมู่ หรือ แอ่วลาวหรือลิเกลาว หรือหมอลำเรื่องต่อกลอนการแสดงหมอลำหมู่นี้มีต้นกำเนิดมาจากการแสดงลำพื้น การแสดง ลำพื้นเพื่อเล่าเรื่องราว หรือนิทานต่าง ๆ ต่อมาลิเกแพร่หลายไปยังจังหวัดต่าง ๆ ในภาคอีสานผู้คนชอบใจมาก หมอลำหมู่จึงพัฒนาการแสดงของตนให้คล้ายกับลิเก ซึ่งเลียนแบบลิเก เฉพาะฉากกับเครื่องแต่งกาย ส่วนทำนองและ คำร้องใช้คำกลอนภาคอีสาน เจริญตามแบบอีสาน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเป็นแคนเหมือนเดิม หมอลำหมู่จึงได้ชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า ลิเกลาว หรือ แอ่วลาว ผู้วิจัยศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับลิเกอีสาน ลิเกลาว แอ่วลาว ที่มีลักษณะการแสดงแบบลิเก ซึ่งรำ อิทธิพลจากลิเกมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น ปรับเปลี่ยน พัฒนา ให้ถูกใจและรสนิยม

ของคนในท้องถิ่น ซึ่งเป็นประเด็นลักษณะเดียวกันกับการแสดงลิเกเขมร การรับ ปรับ พัฒนา จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

เจนภพ จบกระบวนวรรณ (2524) ยึดจาก “ดอกดิน” ถึง “หอมหวล” : งานรวบเรื่องราว เกิดประวัติชีวิตของศิลปินชาวบ้าน คือ ดอกดิน เสือสง่า และหอมหวล นาคศิริ อีกทั้งเป็นการ รวบรวมข้อมูลด้านประวัติและพัฒนาการของการแสดงลิเก ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ลิเกมี 2 ชนิดคือลิเกบันตน และลิเกลูกบท แต่เดิมลิเกบันตนและลิเกลูกบท แต่งตัวธรรมดาไม่มีเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาด เป็นโจร ก็คาดหรือ เคียนหัว เป็นเจ้าก็สวมสังเวียนปักขนนก ครั้นมาถึงยุคพระยาเพชรปาณี เล่นลิเก เป็น ประจำในวัง ได้คิดเครื่องแต่งกายใหม่ให้หรูหรา โดยนำเครื่องแต่งกายข้าราชการในสมัยรัชกาลที่ 5 มา ดัดแปลงเครื่องแต่งกายแบบนี้ ลิเกต้องสวมชุดเรียกว่า ปันจุหรือจยอด สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้า ยก สวมถุงเท้าขาว ประดับนพรัตน์ราชวรารณกำมะลอ เมื่อลิเกเปลี่ยนโฉมหน้าจากธรรมดา มา แต่ง อย่างขุนนางสมัยรัชกาลที่ 5 สวมชุดอย่างท้าวพระยามหากษัตริย์ เรียกว่าแต่งองค์ทรงเครื่อง จึง เรียกว่า “ลิเกทรงเครื่อง” ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากเรื่องราวเกร็ดความรู้ของเจนภพ จบกระบวนวรรณ เพื่อเป็นสาระสนับสนุนข้อมูลในด้านการศึกษาวรรณคดีและพัฒนารูปแบบการแสดงลิเก ของราชอาณาจักรไทย

ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์ (2537) ลิเก ละคร โขน หน้า ของไทย : หนังสือเล่มนี้มีจุดมุ่งหมาย เพื่อเป็นการรวบรวมศิลปะการแสดงของไทย คือ ลิเก ละคร โขน และหนัง ซึ่งมีความสำคัญในด้านการศึกษาศาสนาศิลปศาสตร์ ผู้เขียนรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และวิเคราะห์เพื่อ เป็นการรวบรวมนำเสนอข้อมูลขึ้นมาใหม่ ซึ่งแสดงสาระสำคัญให้เห็นถึงการแสดงลิเกในสมัยก่อนนั้น ในรัชกาลที่ 5 ก็ยังไม่ได้เป็นแบบของลิเกในสมัยปัจจุบันนี้ ยังคงมีการ นุ่งล้อมวงตีกลองรำมะนา กัน มี ผู้ร้องประกอบต่างหากอยู่ อีกส่วนหนึ่งอีกหลายคนด้วยกัน เดี่ยวคนนี้ร้อง เดี่ยว คนนั้นร้องตอบโต้กัน ไป ทำให้เกิดความสุขสนทนารื่นเริงได้ เพราะการตอบโต้เป็นเรื่องเป็นราวหรือการชักไข่ไล่เรียงกัน ฝ่ายหนึ่งถามอีกฝ่ายหนึ่งตอบโต้ อาจจะเป็นเรื่องหนัก ๆ ตอบยากก็ได้หรือตอบง่ายก็ได้ หรือมีการ ขัดแย้งกันขึ้นใน เรื่องราวของการชักไข่ที่เกิดขึ้นนั้น ความสุขสนทนา ความน่าสนใจจะเกิดขึ้นมาใน ระยะเวลาเอง เพราะคนที่รับฟังเกิดความสนใจที่จะฟังแล้วมารวมกันเป็นวงรำล้อมอยู่อย่างมาก ยิ่งมาก เสียงเฮฮาก็เกิดขึ้นมามาก วิวัฒนาการต่อมาก็เป็นการเอาปี่พาทย์มาร่วม ผสมผสานเข้าด้วยกันในการที่เคย ดีเพียงกลองรำมะนาเท่านั้น เกิดความไพเราะเพราะพริ้งมากยิ่งขึ้น ประโยชน์ของหนังสือเล่มนี้มีด้าน ประวัติศาสตร์การแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย และรูปแบบการแสดงลิเก ผู้วิจัยนำสาระที่เกี่ยวข้อง

กับวิวัฒนาการในการใช้กลองรำมะนาที่ประกอบในการละเล่นลิเกเขมร และมีการใช้วงปี่พาทย์ก่อน จะกลับมาใช้กลองรำมะนาเช่นเดิมโดยมีปี่ใน (สไล) เป็นเครื่องดนตรีหลักอีกด้วย

ธนัชพร กิตติก้อง (2563) ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพอร์ฟอร์แมนซ์ : หนังสือที่ผู้เขียนใช้ ฐานความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงในการเชื่อมโยงสู่การแสดง ซึ่งอาศัยการเปรียบเทียบและการ ขยายความเพื่อให้เกิดความชัดเจนและง่ายต่อการทำความเข้าใจทางด้านศิลปะการแสดง ซึ่งมีเนื้อหา ที่แบ่งออกเป็น วิวัฒนาการของละครสู่การแสดง เพอร์ฟอร์แมนซ์ในบริบทอื่น ๆ เพอร์ฟอร์แมนซ์ : นักแสดง ผู้ชม และพื้นที่ สร้างสรรค์ วิเคราะห์ และวิจัยการแสดง โดยผู้วิจัยศึกษาสาระจากหนังสือ เล่มนี้ โดยเฉพาะในเรื่องของการแสดงศึกษา (Performance Studies) ที่เป็นสาระเกี่ยวข้องกับการ แสดงและสังคมวิทยา การแสดงในพิธีกรรม การเล่น และละคร ผู้วิจัยศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการ เสาะแสวงหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงที่มีพิธีกรรมเข้ามาเป็นส่วนสำคัญ เช่น การแสดงยี่เกเขมรที่มี การร้องและรำที่เกี่ยวกับอำนาจของครู เทพ อำนาจธรรมชาติ เป็นต้น

นงคณัฐ ไพโรทัยกิจ (2541) ลิเก : หนังสือเล่มนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำเสนอถึงมนต์เสน่ห์ และสีสันของลิเก ตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน กล่าวถึงประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการของลิเก และลิเกประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เยาวชนรุ่นหลังได้มีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับลิเก ซึ่งเป็น ศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งของไทยมากยิ่งขึ้น ซึ่งหนังสือมีสาระสำคัญแสดงให้เห็นว่า ลิเกเป็นการ ศิลปะการแสดงของไทยที่ได้รับความนิยมอย่างสูงมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2423 และพัฒนาจากบทสวด มาเป็นรูปแบบการแสดงตามลำดับ และขยายจากเมืองหลวงไปยังต่างจังหวัดเกิดเป็นลิเกประจำ ท้องถิ่นนั้น ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์จากหนังสือเล่มนี้ในด้านของประวัติความเป็นมาของลิเก ลิเกทรงเครื่อง ขั้นตอนการแสดงลิเก เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าของลิเก เพื่อเกิดประโยชน์ใน การศึกษาความสัมพันธ์ของอิทธิพลลิเกทรงเครื่องในด้านรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดง อีกทั้งขั้นตอนการแสดง เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า เพื่อนำมาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของการ แสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

บุษกร บินทสันต์และคณะ (2556) กัณฐมณี : หนังสือเล่มนี้เป็นหนึ่งในผลงานวิชาการ ประเภทหนังสือของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์ ศาสตราจารย์ชานปกรณ์ รอดช้าง เพื่อน และรองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บินทสันต์ หนังสือเล่มนี้แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมการละเล่น ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย วัฒนธรรมการบรรเลงกัณฐมณี การถ่ายทอดความรู้

พิธีกรรมการถ่ายทอดความรู้ ความหมายของเครื่องบูชาครู และข้อห้ามข้อปฏิบัติในวัฒนธรรมดนตรีกันตรึม ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมของชาวเขมรถิ่นไทย การปรับใช้พัฒนาการเล่นดนตรีจากดนตรีพิธีกรรม ดนตรีมหรสพสมโภช ดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างเขมรถิ่นไทยและเขมรกัมพูชา เพื่อนำประโยชน์จากการศึกษาวิเคราะห์ สาระสำคัญของหนังสือเล่มนี้ นำมาเชื่อมโยงในด้านของดนตรีประกอบการเล่นลิเกเขมรถิ่นไทย

ปณิธา สระวาลี (2554) บทบาทของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในการรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ : วัฒนธรรมหรือประเพณี หรือสิ่งที่เรานิยามว่าเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ กำลังตกอยู่ในภาวะเสี่ยงต่อการที่วัฒนธรรมเหล่านั้นจะสูญสลายไป ทำให้เกิดความพยายามในการที่จะปกป้อง รักษา อนุรักษ์ มรดกวัฒนธรรมต่างๆ เหล่านั้นไว้ ความรู้สึกและการตระหนักและเห็นความสำคัญ กระจ่ายออกไปตั้งแต่ระดับนานาชาติที่วางกรอบนโยบาย นิยาม ความหมาย และแนวคิดอย่างองค์การยูเนสโก (UNESCO) ระดับ ประเทศ ภูมิภาค และตัวเจ้าของวัฒนธรรมเอง พิพิธภัณฑ์เป็นความพยายามหนึ่งของเจ้าของวัฒนธรรม ที่ใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการที่จะช่วยปกป้อง อนุรักษ์ มรดกวัฒนธรรมที่กำลังเผชิญหน้าอยู่กับการสูญสลายนั้น ในขณะเดียวกันก็ส่งผ่านและถ่ายทอดองค์ความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง เป็นธรรมดาที่วัฒนธรรมต้องมีการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒน์ไปตามกาลเวลา วัฒนธรรมประเพณีในอดีตที่ไม่มีประโยชน์ในเชิงหน้าที่การใช้งานก็ค่อยๆ สูญสลายไป การปกป้องและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะการแสดง ที่เราเห็นจากพิพิธภัณฑ์ข้างต้นไม่ใช่การแช่แข็งมรดกวัฒนธรรมที่ไม่มีหน้าที่ต่อสังคมแล้ว เหมือนกับที่เราเห็นจากพิพิธภัณฑ์ของรัฐตามหน่วยงานราชการหรือที่จัดสร้าง โดยองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นบางแห่งที่อาคารใหญ่โตหรูหรา หากแต่เนื้อในไร้ชีวิตชีวา จัดแสดงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในท้องถิ่นอย่างแข็งทื่อไม่ตรงกับสภาพความเป็นจริง ขาดการต่อยอดองค์ความรู้จากข้าวของที่จัดแสดง และที่สำคัญคือขาดการเชื่อมโยงกับชุมชนหรือการมีส่วนร่วมของคนในชุมชน การอนุรักษ์และปกป้องมรดกวัฒนธรรมเหล่านั้นจะยั่งยืนได้ก็ ต่อเมื่อเริ่มมาจากรูปร่างความรู้ของคนในท้องถิ่นอย่างแท้จริง และที่สำคัญคือมาจากพื้นฐานความต้องการของเจ้าของวัฒนธรรมเอง ชุมชนมีส่วนร่วมในการพยายามปกป้องรักษาเป็นการฟื้นฟูและอนุรักษ์ที่ตรงกับความต้องการ ผู้วิจัยศึกษาจากบทบาทของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม และความหมายของพิพิธภัณฑ์มีชีวิต เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาวิธีการอนุรักษ์และสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ปรีดี ปลื้มสำราญกิจ และฟ้า วิไลขำ (2561) พิพิธภัณฑ : แหล่งเรียนรู้เพื่อพัฒนาผู้เรียน ในศตวรรษที่ 21 : พิพิธภัณฑเป็นแหล่งเรียนรู้ที่มีคุณค่าและสร้างสรรค์สังคมแห่งการเรียนรู้ ช่วยกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ ทั้งการรู้จักตนเองและรู้จักผู้อื่น ฝึกให้ผู้เรียนมีทักษะการคิดซึ่งเป็นทักษะที่สำคัญต่อการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 อีกทั้งเป็นแหล่งเชื่อมโยงทางกาลเวลา สร้างความรู้และความเข้าใจในการพัฒนาผู้เรียนได้เป็นอย่างดี ช่วยให้ผู้เรียนมีความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้คนและสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติในท้องถิ่นของตนเอง สร้างความตระหนักถึงจริยธรรมและศีลธรรม วัฒนธรรมการดำรงชีวิตโดยการใช้ทรัพยากรร่วมกันและแลกเปลี่ยนกัน รวบรวมถึงรับรู้ความเป็นมาของตนเอง การสำนึกในความเป็นชนชาติ ก่อให้เกิดความรักและการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยศึกษาและวิเคราะห์ถึงความสำคัญของพิพิธภัณฑมีชีวิตและการจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาผู้เรียนที่เกี่ยวข้องกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

พลาดิศัย ลัทธิธัญกิจ (2545) ลิเก : หนังสือภูมิปัญญาพื้นบ้านไทย ฉบับอนุรักษ์ของดีของไทย “ลิเก” หนังสือที่รวบรวมนำเสนอความเป็นมาของการแสดงลิเก พัฒนาการของการแสดงลิเก ลิเกประเภทต่างๆ ลิเกในภูมิภาค และตัวอย่างบทกลอนสองภาษาที่พิมพ์เมื่อปี 2456 หนังสือฉบับนี้แสดงให้เห็นถึงสาระสำคัญในด้านประวัติความเป็นมาของลิเกที่ผู้เขียนศึกษามาจากแหล่งข้อมูล นักปราชญ์ ผนวกกับการเฝ้าศึกษา และรวบรวมขึ้นมาใหม่ แสดงให้เห็นถึงการแสดงลิเก ภูมิปัญญาพื้นบ้านไทย เป็นการแสดงที่นิยมมากในสังคมไทยซึ่งได้มีการคิดสร้างและพัฒนารูปแบบมาหลายช่วงเวลา ลิเกมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนไทยและเป็นความบันเทิงที่สามารถผูกพันกับวัฒนธรรมไทยอย่างแยกไม่ได้ ลิเก คือ ละครของชาวบ้าน มีการรับอิทธิพล ผสมผสานวัฒนธรรมพื้นเมืองกลายเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมในเรื่องของประวัติความเป็นมาของการแสดงลิเก ทรรศนะ ลิเกลาวหรือลิเกอีสาน เพื่อนำมาสนับสนุนข้อมูลในประเด็นที่สอดคล้องอันเป็นประโยชน์ต่อวิทยานิพนธ์ในด้านประวัติศาสตร์การแสดงลิเกและรูปแบบการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย

มนตรี ตราโมท (2497) การละเล่นของไทย : หนังสือรวบรวมการละเล่นของไทย ละครชาตรี เสภาทรงเครื่อง หุ่น เพลงพื้นเมือง เพลงทรงเครื่อง ลิเกบันตน ลิเก ลำตัด ละครร้องสดคฤหัสถ์ และหนังใหญ่ ผู้วิจัยศึกษาสาระสำคัญในด้านลิเกบันตน ลิเกทรงเครื่อง เรื่องแสดงลิเก และสิ่งที่ลิเกวิวัฒนาการต่อมา ซึ่งแสดงให้เห็นถึง ช่วงสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ชาวมลายูได้นำการละเล่นชนิดหนึ่งเข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ มีคนตีกลองรำมะนาหลายคน พร้อมด้วยเครื่องประกอบจังหวะ นั่งล้อมกันเป็นวง และปากก็ร้องเพลงเป็นภาษามลายู เมื่อต้นบทร้องนำขึ้นแล้ว พวกที่ตีกลอง รำมะนาทุก ๆ คนก็ร้องเป็นลูกคู่ด้วย และตีกลองรำมะนาไปด้วย เรียกกันว่าลิเก ทั้งนี้ลิเก แบ่งออกเป็น

3 ประเภทคือ ลิเกบันตน ลิเกลูกบท และลิเกทรงเครื่อง ลิเกบันตนในระยะแรก คือ การนั่งตีรำมะนา ล้อมกันเป็นวงหลาย ๆ คน ปากก็ร้องเพลงภาษาแขก และมีก็ตีรำมะนากันไปด้วย สำร้องต่าง ๆ ที่พวกลิเกร้องเรียกว่า บันตน ซึ่งคำว่าบันตน น่าจะมาเพี้ยนมาจากในตนของชาวมลายู ลิเกลูกบทคือ ลิเกที่แต่งตัวด้วยเสื้อผ้าแพรพรรณ ธรรมดาแต่ใช้สีฉูดฉาด ผู้ชายใช้โพกผ้าหรือ สวมสังเวียนที่ศีรษะ ผู้หญิงก็สวมซ่องผมปลอมเท่านั้น ลิเกทรงเครื่องคือลิเกที่แต่งองค์ทรงเครื่อง คล้ายกษัตริย์และขุนนาง การแสดงใช้ผู้ชายล้วน แม้ตัวนางก็ใช้ผู้ชาย ซึ่งเป็นสาระสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา วิเคราะห์ เชื่อมโยง และเป็นแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการลิเกในราชอาณาจักรไทยและอิทธิพลการแพร่กระจายสู่ท้องถิ่น

ราชบัณฑิตยสถาน (2556) คู่มือระบบเขียนภาษาเขมรถิ่นไทยอักษรไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน : หนังสือเล่มนี้จัดทำขึ้นในโครงการพัฒนาสื่อภาษาพื้นเมืองเพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองเพื่อผลิตสื่อต่างๆ จัดทำโดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล นักวิชาการท้องถิ่น ซึ่งตรวจสอบระบบการเขียนที่ตกลงกันเบื้องต้นกับคนในชุมชนในรูปแบบคำ ประโยค และข้อความที่เป็นเรื่องสั้น ผู้วิจัยนำเอาหนังสือเล่มนี้มาใช้ประโยชน์ในด้านการเขียนวิทยานิพนธ์ที่บางประเด็นสำคัญเป็นภาษาเขมร เช่น การลงภาคสนาม วิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นบทการแสดง ซึ่งเป็นภาษาเขมร การจดบันทึกในรูปแบบการเขียนภาษาเขมรถิ่นไทย ที่ไม่ได้มีระบบการเขียนมาตั้งแต่ต้น การบันทึกจากमुखปาฐะการร้อง การเจรจา บทไหว้ครู ที่ล้วนใช้ภาษาเขมรถิ่นไทย ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นคุณค่าประโยชน์ของหนังสือเล่มนี้ เพื่อมาเป็นแนวทางในการบันทึกให้ถูกต้องชัดเจน อย่างเช่น รำ ในการเขียนที่พบทั่วไปคือ “เรื่อม” “เริม” ในหนังสือคู่มือฉบับนี้เขียนว่า “เรื่อม” เป็นต้น หนังสือเล่มนี้เป็นอีกแนวทาง คู่มือสำคัญในการเขียนภาษาเขมรถิ่นไทยให้ถูกต้องและชัดเจนตามรูปของภาษา

ราชกิจจานุเบกษา (2563) ประกาศนายทะเบียนมูลนิธิ กรุงเทพมหานคร เรื่อง จดทะเบียนจัดตั้ง “มูลนิธิพิพิธภัณฑน์มีชีวิต” : การจัดตั้งมูลนิธิพิพิธภัณฑน์มีชีวิต เป็นการรวบรวมข้อมูลวิถีวัฒนธรรมที่ดี สร้างแหล่งเรียนรู้เสมือนจริง ที่สร้างความเข้าใจเรื่องราวประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม วิถีชีวิตคนไทยทั้งชาติ ส่งเสริม เผยแพร่ มรดกทางศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทย พัฒนาและเผยแพร่องค์ความรู้ ผลิตผลของชุมชนในพื้นที่มรดกทางวัฒนธรรม ส่งเสริมการเรียนรู้ผ่านสารสนเทศทางศิลปศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีให้เข้าใจง่าย เข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์สมบัติของชาติ ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ถึงความหมายของพิพิธภัณฑน์มีชีวิต เพื่อนำความหมายเปรียบเทียบของการอภิปรายองค์ความรู้และข้อค้นพบ

เรณู โกศินานนท์ (2545) นาฏศิลป์ไทย : หนังสือเล่มนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อรวบรวมเนื้อหา ศิลปะการแสดงของไทยในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีสาระสำคัญที่กล่าวถึง ศิลปะการแสดงลิเก แสดงให้เห็น ถึงพัฒนาการของการแสดงลิเก มาจากการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้แล้ว พัฒนามาเป็นแบบอย่างใน ภาคกลาง แล้วก็ผสมปะปนส่วนประกอบ จนกลายเป็นการแสดง อีกแบบหนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะตัว นั่นคือผู้แสดงลิเกจะต้องร้องด้นเนื้อร้องที่เป็นกลอนด้วยตนเอง ต้องรำตามแบบถูกต้อง แต่งตัวให้ แปรกออกจากการแสดงอื่น และต้องมีฉาก มิวส์ปีพาทย์ พระเอกลิเก เป็นหนุ่มรูปงาม เสียงไพเราะดี ในปี พ.ศ. 2485 ลิเกได้บรรจุเป็นสาขาหนึ่งของนาฏดนตรี การแสดงลิเกเป็นศิลปะการแสดงอีกอย่าง หนึ่งซึ่งสามารถยึดเป็นอาชีพได้ เพราะลิเกแสดงได้ ทุกงาน ทุกเวลาทุกโอกาส และค่าตัวในการแสดงก็ สูง จึงเกิดคณะลิเกขึ้นมากมาย บางคณะก็แสดงออกอากาศทางวิทยุ และทางโทรทัศน์ แต่ส่วนใหญ่ มักแสดงในชนบท ผู้วิจัยนำสาระสำคัญด้านการแสดงลิเกมาเป็นข้อมูลสนับสนุนข้อมูลด้าน ประวัติศาสตร์ เหตุการณ์สำคัญของการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย และค่านิยมของการแสดงลิเก ไทย เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงการปรับตัวของการแสดงลิเกเขมรให้อยู่ในชุมชนที่พูดภาษาเขมรได้อย่างไร ได้รับความนิยมนกลายเป็นอาชีพเลี้ยงตนเองด้วยศิลปะการแสดงลิเกเขมร

ศิริ ผาสุก (2536) สุรินทร์มรดกโลกทางวัฒนธรรมในประเทศไทย : หนังสือความร่วมมือ ระหว่างศิริผาสุก กับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ (เครือจิต ศรีบุญนาค และอัจฉรา ภาณุรัตน์) เป็น การนำเสนอเรื่องราวมรดกทางวัฒนธรรมของคนโบราณ ศิลปหัตถกรรม วัฒนธรรมประเพณี และการ แสดงพื้นเมือง มีสาระสำคัญด้านภูมิหลังจังหวัดสุรินทร์ ปราสาทเทพเจ้า การทอผ้าไหม ประเพณี สุรินทร์ วัฒนธรรมประเพณี เพลง-ดนตรี และการละเล่นพื้นเมืองของชาวสุรินทร์ ซึ่งเป็นข้อมูล หลักฐานทางวิชาการเกี่ยวกับมรดกทางศิลปวัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ แสดงให้เห็นถึงเพลง-ดนตรี และการละเล่นพื้นเมืองของชาวสุรินทร์ มีแบบอย่างของตนเอง สาระของเพลงใช้ภาษาเขมรที่เปรียบ เปรยหรือไม่ได้ใช้ในชีวิตประจำวัน ความสอดคล้องระหว่างเพลงและพิธีกรรม แบ่งเพลง-ดนตรี การละเล่นกันตรึมแบบดั้งเดิมได้เป็น บทเพลงชั้นสูงสำหรับไหว้ครู บทเพลงสำหรับขบวนแห่ บทเพลง เบ็ดเตล็ด บทเพลงประยุกต์ ศิลปะการขับร้องหรือเจี๊ยง เป็นการด้นกลอนสด ขับร้องเป็นเรื่องราว ประกอบกับเครื่องดนตรีแล้วเรียกชื่อตามเครื่องดนตรีชนิดนั้น เช่น เจี๊ยงตรัว(ซอ) เจี๊ยงจะแป๊ย (กระจับปี่) และศิลปะการละเล่นวงมโหรี การนำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องดนตรี ประเภทปีพาทย์มาประสมวงกัน ใช้บรรเลงในพิธีการ และมีแทบทุกชุมชนที่พูดภาษาเขมร ผู้วิจัย นำเอาสาระของหนังสือเล่มนี้ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์ วัฒนธรรม และศิลปะการแสดง ที่เป็น วัฒนธรรมดั้งเดิมก่อนที่จะรับวัฒนธรรมอื่นและมีการพัฒนารูปแบบการแสดงไปในทิศทางต่าง ๆ

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ (2527) เพลงพื้นบ้านและการละเล่น
พื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ : หนังสือประมวลผล องค์ความรู้ ในการสัมมนาเพลงพื้นเมืองและการละเล่น
 พื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์ ระหว่างวันที่ 18-21 มกราคม 2526 จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์
 วิทยาลัยครูสุรินทร์ ซึ่งเป็นการจัดสัมมนาครั้งแรกที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและวัฒนธรรมของจังหวัด
 สุรินทร์ เพื่อเป็นการรวบรวมและเผยแพร่มรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาวสุรินทร์ในด้านเพลง
 พื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมือง หนังสือฉบับนี้มีคุณประโยชน์อย่างยิ่ง เนื่องด้วยเป็นการรวบรวม
 ข้อมูลด้านต่าง ๆ ที่เกิดจากการรวบรวมนักปราชญ์ ศิลปินท้องถิ่น และนักวิชาการทางด้านวัฒนธรรม
 และการสาธิตการแสดงประเภทต่าง ๆ รวมทั้งการแสดงลิเกเขมร ที่มาร่วมแสดงในการสัมมนาครั้งนี้
 อันเป็นข้อมูลสำคัญของการศึกษาของผู้วิจัย หนังสือฉบับนี้แสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ของจังหวัด
 สุรินทร์ ภูมิศาสตร์ ชาติพันธุ์ ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของชาวสุรินทร์ สารสำคัญของ
 หนังสือเล่มนี้อีกด้าน คือ แนวทางการศึกษาการละเล่นทางมานุษยวิทยา ความสัมพันธ์ของพิธีกรรมกับ
 การละเล่น การศึกษาเพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมือง เพลง-ดนตรี และการละเล่นพื้นเมืองชาว
 สุรินทร์ เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์ และการรวบรวมบทเพลงพื้นเมือง
 สุรินทร์ เพื่อเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรมการละเล่นดนตรีและการแสดงพื้นเมือง อีกทั้งหนังสือฉบับนี้
 ยังปรากฏภาพการแสดงแบบดั้งเดิม และการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่จากวัฒนธรรมดั้งเดิม นำมา
 แสดงและสาธิตในการสัมมนาครั้งนี้ ผู้วิจัยนำประโยชน์ของหนังสือเล่มนี้ไปใช้ในการศึกษาดนตรี-
 เพลงพื้นเมืองสุรินทร์ การละเล่นรูปแบบดั้งเดิมของชาวสุรินทร์ และการแสดงลิเกเขมรที่ปรากฏเป็น
 ภาพถ่ายและข้อมูลเบื้องต้นของการแสดงอันเป็นข้อมูลสำคัญของการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้

สมาคมครูศาสตร์สัมพันธ์ (2553) ปาฐกถาเกียรติยศ พิพิธภัณฑที่มีชีวิต สมเด็จพระ
กนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงแสดงในโอกาสฉลองอายุ
100 ปี ศาสตราจารย์ ท่านผู้หญิงพูนทรัพย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา : ในเมืองไทยมีพิพิธภัณฑที่กลางแจ้ง
 เช่น ตลาดสามชุกซึ่งมีอายุเกิน 100 ปี แต่ยังคงสภาพเป็นตลาดแบบเก่าอยู่ เขาแสดงภาพเก่าให้เห็น
 ตลาดตอนแรก ๆ ว่ามีการค้าขายกันอย่างไร เดิมทีไม่ได้เป็นตลาดน้ำเท่าใดนัก เมื่อมูลนิธิชัยพัฒนา ได้
 จัดการพื้นที่ตรงอุทยาน ร.2 จัดร้านอาหารมีตลาดน้ำ เจ้าหน้าที่มูลนิธิแต่งตั้งเป็นแม่ค้าพายเรือไปมา
 ต่อมาแม่ค้าจริง ๆ เข้ามาขายของและกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่นิยมอันดับต้น ๆ ของประเทศ ถือ
 ว่าเป็นพิพิธภัณฑที่กลางแจ้งได้เหมือนกัน แนวพระราชดำริเรื่อง พิพิธภัณฑธรรมชาติที่มีชีวิต ให้ศูนย์
 การพัฒนาทำหน้าที่เสมือนเป็นพิพิธภัณฑธรรมชาติที่มีชีวิต หรืออีกนัยหนึ่งคือ เป็นแหล่งรวมสรุปผล
 ของการศึกษา พัฒนา ทดลองและสาธิต ให้เห็นถึงความสำเร็จของการดำเนินงานไปพร้อมกันในทุก

การแสดงลิเกในหลากหลายมิติของเล่มนี้ แบ่งเป็น 2 ภาค คือ ภาคประวัติศาสตร์ และภาคนาฏยศาสตร์ ในภาคประวัติศาสตร์เป็นการแสดงวิวัฒนาการตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบัน ในภาคนาฏยศาสตร์เป็นการบรรยายรายละเอียดในการแสดงลิเก หนังสือเล่มนี้แสดงให้เห็นถึงข้อมูลสำคัญของประวัติศาสตร์การแสดงลิเก เช่น ประวัติที่มาของลิเก ประเภทของลิเกที่พัฒนาขึ้นมาใหม่ กำเนิดวิกิเก ลิเกทรงเครื่อง ลิเกมหรสพประจำเมือง หอมหวนกับการปฏิบัติเครื่องแต่งกาย นาฏดนตรี ลิเกสมัยใหม่ ลิเกในภาคต่าง ๆ ลิเกอีสาน ลิเกเขมร การออกแขก การร้องและเจรจา การรำ การแต่งหน้า การแต่งกาย เรื่องย่อและโครงเรื่อง ซึ่งเป็นข้อมูลที่สำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัย และที่สำคัญแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์การแสดงลิเกเขมร แสดงแพร่หลายอยู่ในอีสานใต้ คือแถบจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ ซึ่งเป็นถิ่นของคนไทยที่พูดภาษาเขมรที่ราบสูง ลิเกเขมรในแบบอีสานใต้ในปัจจุบันมีอยู่น้อยมาก แทบจะหาไม่ได้เลย เนื่องจากไม่ค่อยได้รับความนิยม อีกประการหนึ่งคือ ผู้เล่นเล่นยากไม่ค่อยมีใครถนัด ลิเกเขมรคณะเก่าๆ ที่เคยได้รับความนิยมในอดีตแก่เฒ่าเข้าปูนชราและไม่มีผู้รับทอด ทำให้การละเล่นแบบนี้มีแต่วันจะสูญไปตามกาลเวลาและความเจริญสมัยใหม่ เครื่องแต่งกายในการเล่นลิเกเขมร ใช้แบบการละเล่นโดยทั่วไปดังที่กล่าวมา เครื่องดนตรีประกอบการเล่นก็มีฆ้อง ตัวเอก กลองรำมะนา ซึ่งเป็นกลองมีลักษณะกลมใหญ่ซึ่งหน้าเดียวอีก 2 ลูก และมีเครื่องประกอบจังหวะเช่น กรับ ฉิ่ง ฉาบ อีกด้วย เรื่องที่นำมาเล่น มักเป็นนิทานที่เคยเล่าสืบต่อกันมา เช่น เรื่องเจ็ดกุมาร กตมาซอ ฯลฯ ลักษณะการเล่น เหมือนกับการเล่นลิเกโดยทั่วไปคือปลุกโรงและดำเนินเรื่องอย่างลิเกโดยทั่วไป อีกทั้งมีการนำเสนอถึงการแสดงลิเกเขมรกับพูชา สิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับลิเกเขมรคือ การใช้รำมะนาประกอบการแสดง แสดงให้เห็นว่า ไม่น่าจะได้รับอิทธิพลโดยตรงจากลิเกลาว แต่รับอิทธิพลมาจากลิเกบันตนทางโคราชโดยตรง เพราะอยู่ใกล้เคียงกันหรืออาจได้รับอิทธิพลมาจากประเทศเขมรซึ่งมีลิเกรำมะนา เรียกว่า “ยิเก” ได้เคยเห็นยิเกที่นายพลลอนนอน อดีตนายกรัฐมนตรีเขมร นำมาแสดงในรายการเชื่อมสัมพันธ์ไมตรี เมื่อ พ.ศ.2517 ซึ่งดูคล้ายๆ ลำตัดของไทย

ผู้วิจัยนำสาระความรู้จากการศึกษาหนังสือลิเกฉบับนี้เพื่อเป็นข้อมูลสำคัญ ฐานความรู้ในประเด็นต่าง ๆ ของการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย และลิเกเขมร เพื่อนำมาวิเคราะห์ เชื่อมโยง ความสำคัญ ความสัมพันธ์ของการแสดงลิเกเขมร ซึ่งเนื้อหาสาระของหนังสือเล่มนี้มีความชัดเจน ครอบคลุม และทำการแสดงในช่วงแรกเริ่มของวงการศึกษาวิจัยที่ศึกษาเรื่องยิเกเขมรสุรินทร์

สรุป วิรุฬห์รักษ์ (2547b) วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477 : หนังสือเล่มนี้มีวัตถุประสงค์หลักที่จะบูรณาการข้อมูลนาฏศิลป์ในมุมต่าง ๆ รวบรวม เรียบเรียงเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ ด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง การค้า การ

สงคราม การติดต่อต่างประเทศ เพื่อหาเหตุผลมาทำความเข้าใจกับปรากฏการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ ชนิดต่างๆ ว่าเกิดขึ้น คงอยู่ รุ่งเรือง ดับสูญ หรือเปลี่ยนแปลงไปได้อย่างไร ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัย นำเอามาเป็นศึกษาคือ นาฏศิลป์ไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องของการแสดงลิเกทรงเครื่อง ซึ่งลิเกเป็นละครประเภทหนึ่งซึ่งพระยาเพชรปानी เป็นผู้ริเริ่มขึ้น ลิเกแสดงครั้งแรกที่วัดพระยา เพชรปानी ประมาณ พ.ศ. 2440 เป็นละครพูดสลับลำ ด้นกลอนสดแนวตลก แต่งกายด้วยเครื่องแบบ ข้าราชการพลเรือนในยุครัชกาลที่ 5 ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ซึ่งเป็นภรรยาของพระยาเพชรปानी เนื้อเรื่องนำมาจากละครนอก ละครพันทาง ต่อจากเรื่องนี้ก็เป็นผู้ชายแสดงทั้งโรง ซึ่งแปลกออกไปจากกระแสนิยมของผู้หญิงแสดงของละครประเภทอื่น ๆ เพลงที่ใช้มีเพลงทำนองหลักเรียกว่า รานีเกลิงหรือราชานิเกลิง แทนเพลงรำละคร ใช้เพลงสองชั้นง่ายๆ เช่น เพลงนาคราชเป็น เพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ก็ใช้แต่ที่จำเป็น เช่น เพลงโอด เชิด เสมอ ลิเกพระยาเพชรปानीแสดงเอาใจคนดู 3 ประการคือ แต่งตัวให้สวย แสดงให้ขบขัน และแสดงให้เร็วทันใจ อีกทั้งหนังสือเล่มนี้มีความประโยชน์ต่อการศึกษาในด้านข้อมูลประวัติศาสตร์การแสดงลิเก อิทธิพลแพร่กระจาย และเป็นแนวทางการศึกษา เสาะแสวงหาการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย เพื่อวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ เช่น การเกิดขึ้น คงอยู่ รุ่งเรือง ดับสูญ และเปลี่ยนแปลงไปในรูปแบบอย่างไร ส่งผลต่อแนวทางการอนุรักษ์ให้มีความยั่งยืน และการพัฒนา ประยุกต์ เพื่อเป็นอีกแนวทางในการรักษาศิลปะการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย เป็นต้น

สรุปผล วิเคราะห์ (2549) นาฏศิลป์รัชกาลที่ 9 : หนังสือเล่มนี้เกิดจากการวิจัยที่มุ่งศึกษาสถานภาพของนาฏศิลป์ไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 มีสาระสำคัญในด้าน ในหลวงกับนาฏศิลป์ การศึกษาด้านนาฏศิลป์ นาฏศิลป์ประเภทต่างๆ และนาฏศิลป์สร้างสรรค์ระบำ และประวัติศาสตร์ สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของไทย การสร้างสรรค์การแสดงที่เกิดขึ้นจำนวนมาก การดูแลรับผิดชอบในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งหน่วยงานภาครัฐ เอกชน และสถานศึกษาในระดับต่างๆ การเปิดหลักสูตรทางด้านนาฏศิลป์ของสถาบันอุดมศึกษาในราชอาณาจักรไทย ผู้วิจัยศึกษาสาระด้านหมวดละครพื้นบ้านและฟ้อนพื้นบ้าน โดยเฉพาะเรื่องของลิเก พัฒนาการของการแสดงลิเกในช่วงรัชกาลที่ 9 ที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้เกิดความทันสมัยในการดึงดูดคนดูอันเป็นความจำเป็นทางเศรษฐกิจ ลิเกที่พยายามเอาเพลงลูกทุ่งหรือเพลงวัฒนธรรมอื่นมาพัฒนารูปแบบการแสดงของตนเอง และการแสดงลิเกเขมรที่ยังปรากฏอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 9 ลักษณะการแสดงที่เลียนแบบลิเกแต่ใช้ภาษาเขมรถิ่น ปรากฏอยู่ในชุมชนที่พูดภาษาเขมร จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์

ศรีสะเกษ และมีสถานภาพที่หาได้ยากใกล้สูญหายด้วยปัจจัยต่าง ๆ ผู้วิจัยนำสาระมาเพื่อสนับสนุนข้อมูลทางด้านสถานภาพของลิเกที่ต้องเร่งศึกษา อนุรักษ์ พัฒนา บันทึกข้อมูลในทุกด้านเพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงเขมรในราชอาณาจักรไทย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2554) นาฏศิลป์รัชกาลที่ 5 : หนังสือเล่มนี้เป็นผลจากการวิจัยเชิงเอกสารที่เกี่ยวข้องับพระราชกรณียกิจด้านนาฏศิลป์ ตลอดพระชนม์ชีพที่ยาวนานถึง 57 พรรษา ซึ่งศึกษาวิเคราะห์ จากหลักฐานวิชาการทางประวัติศาสตร์ เช่น พระราชหัตถเลขา พระราชนิพนธ์ พระราชดำรัส จดหมายเหตุ ประกาศ คำสั่ง บันทึก กฎหมาย ฯลฯ นำมารวบรวม เรียบเรียงให้สมบูรณ์ เพื่อแสดงให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนพระทัย ทรงมีพระอัจฉริยภาพ และทรงพระปรีชาสามารถด้านนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง โดยหนังสือแสดงสาระสำคัญด้านสภาพบ้านเมืองและสภาพนาฏศิลป์ในรัชกาลที่ 5 นาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นหรือพัฒนาเต็มรูปแบบในรัชกาลที่ 5 และสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน พระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลสำคัญด้านนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นหรือพัฒนาเต็มรูปแบบในรัชกาลที่ 5 และสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน คือ “ลิเก” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทย ลิเกที่เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 5 พัฒนามาจากการสวดสรรเสริญพระอัลลาะห์ มาเป็นละครตามลำดับ จากลิเกสวดธรรม พัฒนาเป็นลิเกออกภาษา และพัฒนาสู่ลิเกละคร เกิดลิเกรูปแบบใหม่โดยพระยาเพชรปानी ผสมผสานการสวดคฤหัสถ์ ออกภาษา การด้นกลอดสด การละเล่นพื้นบ้านเพิ่มเติมพัฒนาการแต่งกายให้มีความหรูหรา เกิดเป็นลิเกทรงเครื่อง ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลที่สำคัญอย่างยิ่งจากหนังสือเล่มนี้คือ ลิเกทรงเครื่อง เพื่อนำข้อมูลไปเชื่อมโยงกับการกำเนิดลิเกเขมร การแพร่กระจายของลิเกทรงเครื่อง สู่ภูมิภาคต่าง ๆ ในราชอาณาจักรไทย และเพื่อศึกษาด้านองค์ประกอบการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เครื่องแต่งกายของลิเกเขมรที่มีลักษณะคล้าย หรือได้รับอิทธิพลโดยตรงจากลิเกทรงเครื่อง อันเป็นข้อมูลหลักฐาน แนวทางในการศึกษาข้อมูลจากลิเกทรงเครื่องในนาฏศิลป์รัชกาลที่ 5 เพื่อวิเคราะห์ประเด็นประวัติศาสตร์และองค์ประกอบการแสดงแบบดั้งเดิมของการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

สุรียา สมทุคปดี และคณะ (2541) แต่งองค์ทรงเครื่อง : “ลิเก” ในวัฒนธรรมประชานิยม : รายงานการวิจัยสาขาวิชาศึกษาทั่วไป สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี มีเนื้อหาสาระที่ประกอบไปด้วย มานุษยวิทยาว่าด้วย “ลิเก” ลิเกในวัฒนธรรมประชานิยม ประวัติศาสตร์ลิเกไทย บ่ายหน้าสู่เมืองย่าโม : ลิเกโคราชและชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียง รัก-รบ-โคก-ตลก : ความเรียงว่าด้วยคณะลิเกโคราช (2539-2541) แต่งองค์ทรงเครื่อง : วาทกรรมบนเรือน

ร่างลิเก ต้นกีน รำกีน : แม่ยก ลิเกขอทาน และศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา ซึ่งชี้ให้เห็นว่าลิเกเป็นศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างไปจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของชนชั้นผู้นำ ลิเกเกิดขึ้นและพัฒนาควบคู่กับความทันสมัยและการขยายตัวสังคมเมือง ซึ่งผู้วิจัยศึกษาจากเนื้อหาสาระจากหนังสือเล่มนี้ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาประวัติศาสตร์ของการแสดงลิเกเขมร ที่ผู้วิจัยคาดว่ามีเส้นทางรถไฟที่นำพาลิเกมาสู่พื้นที่อีสานตอนใต้ และปรับตัวตามสภาพสังคม วัฒนธรรม ภาษา พัฒนาจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง อีกทั้งสาระที่เกี่ยวข้องในประเด็นต่าง ๆ เพื่อเชื่อมโยงข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กันในมิติต่าง ๆ

อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ (2559) ลิเก การแสดงและการฝึกหัด : หนังสือเล่มนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับลิเก รวบรวมข้อมูลสาระที่เกี่ยวข้องกับประวัติและ พัฒนาการของศิลปะการแสดงลิเก การรำ การร้อง การแต่งกาย การด้นกลอนสด ซึ่งแบ่งหมวดหมู่เนื้อหาสาระ คือ พัฒนาการของลิเก องค์ประกอบในการแสดงลิเก เครื่องแต่งกาย การรำ และการฝึกหัดการแสดงลิเก อีกทั้งมีกระบวนวิธีการแสดงลิเกเพื่อเป็นการฝึกหัดลิเกขั้นพื้นฐานอีกด้วย ผู้วิจัยนำเอาสาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ ข้อมูลในด้านพัฒนาการลิเก ในยุคลิเกเริ่มต้น ยุคลิเกเฟื่องฟู ยุคศิลปะป็นดารา ลิเก และยุคลิเกออนไลน์ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับพัฒนาการในแต่ละยุคสมัยของการแสดงลิเก ในราชอาณาจักรไทย อิทธิพล การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม และองค์ประกอบการแสดงของลิเกที่มีอิทธิพลต่อศิลปะการแสดงในภูมิภาค และข้อมูลในด้านองค์ประกอบในการแสดงลิเก ได้แก่ สถานที่โรงแสดง ฉากและอุปกรณ์การแสดง แสงเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง เพื่อมา นำเป็นแนวทางในการศึกษาถึงองค์ประกอบการแสดงของลิเกในราชอาณาจักรไทย และลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย ซึ่งในอดีตมีการจัดการและรูปแบบองค์ประกอบการแสดง อีกทั้งเป็นแนวทางในการนำมาพัฒนารูปแบบองค์ประกอบการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ สาระเหล่านี้ล้วนเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาและเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย

2.2 หนังสือแปล

ภูมิจิตร เรื่องเดช (2548) ระบายแม่ : หนังสือแปลจากหนังสือ Khmer Dance ของเพชร ตุมกระวิล เป็นผู้แต่ง และรองศาสตราจารย์ภูมิจิต เรื่องเดช เป็นผู้แปล ในโครงการศึกษาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมไทย-กัมพูชา ปี 2548 หนังสือระบายแม่ เป็นการรวบรวมอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมกัมพูชา ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทย โดยคัดเลือกหนังสือทางวัฒนธรรมกัมพูชามาแปลและจัดพิมพ์เผยแพร่ หนังสือระบายแม่ มีเนื้อหาที่มีความสำคัญอย่างยิ่งของวงการศิลปะการแสดงในกลุ่มวัฒนธรรมขแมร์ ด้วยเป็นการรวบรวมข้อมูล หลักฐาน ประวัติการณ์ของการแสดงชุดต่าง ๆ นำมาแยกประเภทให้เห็นชัดเจน โดยกล่าวถึงประเทศกัมพูชา เป็นอีกประเทศที่มีมรดกทางวัฒนธรรมที่ยิ่งใหญ่นอกจากปราสาทหินมากมาย คือ ศิลปะการแสดง โดยเฉพาะวงดนตรีที่มีหลายวง หลายประเภท ทำหน้าที่แตกต่างกันไป มีความผูกพันในชีวิตประจำวันและผูกพันกับทางศาสนา เช่น วงเพลงอาเรียะ (อาร์กซ์) วงเพลงประเพณี (แต่งงาน) วงเพลงพิณพาทย์ วงเพลงมโหรี วงฉ่อย เป็นต้น หนังสือเล่มนี้ยังอธิบายถึงละครที่มีมากกว่า 20 แบบ บางประเภทกำลังเกิดความเสื่อมโทรมไปสู่ความสูญสลาย และมีละครบางประเภทสาบสูญไปแล้ว หนังสือเล่มนี้ได้รวบรวมชื่อและข้อมูลที่เกี่ยวพันกับละครที่มีอยู่ 1 ใน 20 ประเภท ที่เพชร ตุมกระวิล ได้รวบรวมและอธิบายไว้ในหนังสือเล่มนี้ คือ “ยี่เก” และหนังสือเล่มนี้ยังได้รวบรวมศิลปะการฟ้อนรำที่นิยมในอารยธรรมขแมร์แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ ระบายท่วงท่าโบราณขแมร์ ระบายประเพณี และระบายประชานิยม ซึ่งเป็นการจัดหมวดหมู่ประเภทของศิลปะการแสดงกัมพูชา หนังสือระบายแม่ ถือเป็นข้อมูลสำคัญที่จะเป็นแนวทางการศึกษาถึงความสัมพันธ์ ความเกี่ยวข้อง การรับถ่ายทอดทางวัฒนธรรม เพื่อเชื่อมโยงถึงข้อมูลการแสดงยี่เกทั้งของเขมรถิ่นไทยและกัมพูชา

มารีเลน่า อลิวิธาโต (2561) มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพกับพิพิธภัณฑ์ : มุมมองใหม่ในการอนุรักษ์ทางวัฒนธรรม : หนังสือแปลโดย เทียมสุรย์ สิริศรีศักดิ์, ชิวสิทธิ์ บุญเกียรติ และภัทรกร ภูทอง ซึ่งรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับมรดกทางวัฒนธรรม การสงวนรักษาระดับสากล การคิดทบทวนเกี่ยวกับการสงวนรักษาวัฒนธรรม การทำงานด้านพิพิธภัณฑ์และชุมชน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงมรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ หมายถึง การปฏิบัติ การเป็นตัวแทนการแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรม อันเป็นผลจากสิ่งเหล่านี้ ซึ่งชุมชน กลุ่มคน ยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น เป็นสิ่งที่ชุมชนสร้างขึ้นใหม่และตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของชุมชน ในปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของตน และทำให้พวกเขาเกิดความรู้สึกรักมีอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง

ดังนั้นการส่งเสริมความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและความสร้างสรรค์ของมนุษย์ มักแสดงให้เห็นผ่านขอบเขต คือ ประเพณีมูขปาฐะ และการแสดงออกด้วยภาษาพูด รวมทั้งภาษาในฐานะพาหะของมรดกทางวัฒนธรรม ศิลปะการแสดง แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาล ความรู้และวิถีปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล ฝีมือช่างพื้นเมืองดั้งเดิม และที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้า ข้อมูลสำคัญจากเอกสารฉบับนี้คือ มรดกทางวัฒนธรรมในภาวะวิกฤต คือ ความเสี่ยงต่อการสูญหายไป เป็นประเด็นสำคัญอย่างหนึ่งในการกำหนดกรอบความคิดเกี่ยวกับมรดกวัฒนธรรมไม่เป็นกายภาพ ภัยคุกคามต่อมรดกทางวัฒนธรรมที่ยังมีการปฏิบัติอยู่ ศิลปะการแสดงของชุมชนถูกปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมมวลชนที่เป็นผลมาจากโลกาภิวัตน์ ได้คุกคามต่อเนื่องและไม่มีหลักประกันความอยู่รอดหากปราศจากการใช้มาตรการปกป้องคุ้มครอง จากการศึกษาประเด็นแนวทางการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพที่อยู่ในภาวะวิกฤต มีความเสี่ยงต่อการสูญหาย เช่นเดียวกับที่ผู้วิจัยมุ่งมั่นศึกษาเกี่ยวกับลิเกเขมร ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงของชุมชนที่พูดภาษาเขมรในราชอาณาจักรไทย โดยเฉพาะในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งปัจจุบัน (พ.ศ. 2563) กำลังอยู่ในสถานภาพวิกฤตเสี่ยงต่อการสูญหายไปตามกาลเวลา ตามแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ มุมมองใหม่ในการอนุรักษ์ทางวัฒนธรรม การเร่งศึกษา ค้นคว้า เพื่อเป็นอีกแนวทางการอนุรักษ์ในดำรงอยู่อย่างตามแบบดั้งเดิมของศิลปะการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

2.3 วิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องที่เป็นงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่มีความเกี่ยวข้องทั้งด้านการแสดงลิเกเขมรสุรินทร์ ด้านศิลปะการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย และด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองของวัฒนธรรมเขมรทั้งในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา ดังนี้

เครือจิต ศรีบุญนาถ (2534) การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
: วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาการฟ้อนรำที่เป็นแบบดั้งเดิม ในด้านการกำเนิด ฟ้อนรำ ประเภทการฟ้อนรำ องค์ประกอบการฟ้อนรำ และเพื่อศึกษาโครงสร้างทางสังคม ในด้านความเชื่อและพิธีกรรม ศึกษาความสัมพันธ์ในชุมชน ด้านประเพณี และด้านเศรษฐกิจ มีขอบเขตการศึกษาในพื้นที่อำเภอเมืองสุรินทร์ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้แสดงให้เห็นว่า การกำเนิดฟ้อนรำในจังหวัดสุรินทร์มีพื้นฐานมาจากความเชื่อในเรื่องผีและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา และเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ การฟ้อนรำแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ การฟ้อนรำในงานนักขัตฤกษ์ และการฟ้อนรำในงานประเพณี พิธีกรรม การฟ้อนรำของชาวสุรินทร์พูดภาษาเขมร มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น

เฉพาะตัว เป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรม การสืบทอดและส่งเสริมศิลปะการฟ้อนรำของชาวสุรินทร์ที่พูดภาษาเขมรจึงเป็นเรื่องที่สำคัญ ผู้วิจัยนำเอาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาศึกษา วิเคราะห์ ให้เกิดประโยชน์ต่อการศึกษาของผู้วิจัยในด้านการฟ้อนรำแบบดั้งเดิม ดนตรี องค์ประกอบการฟ้อนรำในรูปแบบดั้งเดิมของชาวเขมรถิ่นไทย และด้านโครงสร้างทางวัฒนธรรม การรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาปรับให้เกิดเป็นรูปแบบของตนเองจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวเขมรถิ่นไทย

ไชยยศ วันอุทา (2550) การสืบสานการแสดงแสดงลิเกกลองยาว บ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์ : งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2550 งานวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดงลิเกกลองยาว เกี่ยวกับชุดการแสดง อุปกรณ์การแสดง ท่ารำ ท่วงทำนองการร้อง เรื่องราวที่แสดง และเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ผลการศึกษาแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของการแสดงลิเกกลองยาว บ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์ เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2480 รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกภาคกลาง ผ่านเข้ามาทางจังหวัดนครราชสีมา แล้วนำรูปแบบการแสดงมาผสมผสานกับการแสดงพื้นบ้านอีสานคือหมอลำ เกิดการแสดงรูปแบบใหม่ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยรูปแบบการแสดงมี 6 ขั้นตอน คือ การไหว้ครู โหมโรง รำเบิกโรง ลำตัด ออกแขก และการดำเนินเรื่องจะเรื่องเป็นหมอลำ ผู้วิจัยนำเอาวิจัยฉบับนี้มาศึกษาเพื่อเป็นการวิเคราะห์ย้อนมาน ถึงต้นตอ ประวัติ การรับอิทธิพลการแสดงลิเกแล้วนำมาผนวก ปรับใช้ พัฒนา ด้วยทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมของอีสานตอนเหนือคือหมอลำ เกิดเป็นลิเกลาว ผู้วิจัยจึงหยิบยกวิจัยฉบับนี้เพื่อมาศึกษาเปรียบเทียบ การรับอิทธิพลในด้านต่าง ๆ ของลิเกกลองยาวหรือลิเกลาว เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาลิเกเขมร ในด้านการรับอิทธิพลจากการแสดงลิเก

ชรัตพร เสริมทรัพย์ (2560) ลิเกเขมร : วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต โปรแกรมวิชาการวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของลิเกเขมร และเพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของลิเกเขมร บทบาทหน้าที่ของลิเกเขมรที่มีต่อสังคมและการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ ผลของการศึกษาแสดงให้เห็นถึงการแสดงลิเกเขมรในอดีตเป็นที่นิยมของชาวไทยเขมรในแถบอีสานใต้ เช่น สุรินทร์ ศรีสะเกษ และบุรีรัมย์ เนื่องจากมีบทร้อง บทเจรจา และการแสดงตลกขบขันที่ใช้ภาษาถิ่นเขมรนั่นเอง สามารถสื่อสารกับผู้ชมที่เป็นกลุ่มชาวไทยเขมรที่ใช้ภาษาเดียวกัน ซึ่งเป็นจุดเด่นที่น่าสนใจ และสามารถสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมท้องถิ่นได้ในหลายๆ ด้าน ทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ลักษณะของการ

พัฒนารูปแบบการเล่นปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคม วัฒนธรรมท้องถิ่น จนมีอัตลักษณ์ของตนเองที่น่าสนใจ ทำให้การแสดงลิเกเขมรสามารถเข้าถึงประชาชนได้ทุก เพศทุกวัย ปัจจุบันการแสดงลิเกเขมรหายาก เพราะมีสื่อการแสดงประเภทอื่น เข้ามามีบทบาทมากกว่าทั้งเพลงลูกทุ่ง โทรทัศน์ และภาพยนตร์ เป็นต้น ทำให้ลิเกเขมรลดบทบาทลงไปเรื่อย ๆ และอาจจะสูญหายไปในที่สุด วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสำคัญและประโยชน์อย่างยิ่งที่เป็นแนวทางตั้งต้นในการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ ประวัติการณ์ ของการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทยให้เกิดความชัดเจนครบทุกประเด็น

ภูมิจิตร เรืองเดช และคณะ (2550) การละเล่นกันตรึมเพลงพื้นบ้านชาวไทยเขมร : การวิจัยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2550 การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาศิลปะการละเล่นกันตรึมเพลงพื้นบ้านของชาวไทยเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดสุรินทร์ ในด้านเครื่องดนตรี การแสดง และการแสดงในพิธีกรรมและบทร้องพื้นบ้าน และเพื่อศึกษาพัฒนาการเปลี่ยนแปลงการละเล่นกันตรึมเพลงพื้นบ้านชาวไทยเขมร และเพื่อวิเคราะห์แนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่การละเล่นกันตรึมให้ดำรงคงอยู่ต่อไป การวิจัยฉบับนี้แสดงให้เห็นว่า เพลงพื้นบ้านของชาวไทยเขมร ได้รับอิทธิพลจากเพลงปฏิพากย์ของเขมรในราชอาณาจักรกัมพูชา ได้แก่ เพลงปรบเกอย เพลงอาโย เพลงอมตูก และเจรียง(ขับร้อง) วิวัฒนาการมาจากการใช้กลองที่บรรเลงในพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ วิวัฒนาการมาจากการเล่นเพลงเบริน เจรียงรูปแบบต่าง ๆ และวิวัฒนาการมาจากการเล่นมโหรี ผู้วิจัยนำเอาวิจัยฉบับนี้มาใช้ประโยชน์ในการศึกษา วิเคราะห์ ในด้านของวัฒนธรรมกลองกันตรึม การติดกลองประกอบการร้องบูชาเทพเจ้า อำนาจธรรมชาติ ที่ปรากฏในพิธีเข้าทรง(มะมัวต) และบทไหว้ครูในการละเล่นกันตรึม ซึ่งเน้นการติดกลองเป็นหลัก เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมการติดกลองรำมะนาของการละเล่นอีเกเขมรทั้งในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา

ศานติ ภัทติคำ (2550) ศาสตราแลบง : วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ พัฒนาการ และความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมร : วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของศาสตราแลบงในฐานะประเภทวรรณกรรม (Genre) วิเคราะห์ในด้านอันหลักลักษณ์รูปแบบ เนื้อหา และขนบวรรณศิลป์ พร้อมทั้งวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของศาสตราแลบงกับวัฒนธรรมเขมร แสดงให้เห็นถึงศาสตราแลบงเป็นวรรณกรรมเขมรประเภทหนึ่งที่มีคุณค่าความบันเทิงควบคู่กับการสั่งสอนหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ซึ่งมีองค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพล จากวรรณกรรมชาดก มีการเน้นแนวคิดสำคัญเรื่องกรรม หลักธรรมเรื่องกฎไตรลักษณ์ และหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา

อื่นๆ โครงเรื่องถูกกำหนดในกรอบแนวคิดสำคัญเรื่องกรรม นำเสนอความขัดแย้ง 3 ระดับ ได้แก่ ความขัดแย้งในระดับครอบครัว ระดับสังคม และระดับศีลธรรม มีการกล่าวถึงสุบิน-นิมิต หรือวิถีชีวิตที่ถูกกำหนดล่วงหน้า ตัวละครมีสามประเภทได้แก่ ตัวละครที่เป็นมนุษย์ อมนุษย์ และสัตว์ รวมทั้งมีบทคร่ำครวญที่เกิดจากการพลัดพรากของตัวละคร วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ในศาสตร์าแลบง ประกอบด้วย รูปแบบคำประพันธ์ ได้แก่ บทกาคคติ บทพรหมคิตติ บทพโนล บทกฤษณ์ลิลลา บทพน โทลลาก และบทพากย์ 7-8 ขนบวรรณศิลป์จำแนกเป็นบทชมเมือง บทชมธรรมชาติ ประกอบด้วย บทชมป่า บทชมสัตว์ บทชมโฉม และบทอศัจจรัย ศาสตร์าแลบงสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมรหลายประเภท ได้แก่ นาฏศิลป์ จิตรกรรม ตำนานท้องถิ่น ผู้วิจัยนำเอาข้อมูลสำคัญเรื่องละครยี่เก (โลชน ยี่เก) กับศาสตร์าแลบง อีกประเด็นที่ปรากฏในการวิจัยของศานติ ภักดีคำ แสดงให้เห็นถึงประวัติ ความเป็นมา พัฒนาการละครยี่เกกัมพูชา เรื่องราวที่ละครยี่เกนำมาแสดง เช่น ยี่เกเรื่องตุมเตียว (ทุม ทาว) ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กับศาสตร์าแลบงที่นำไปใช้ในการแสดงยี่เก เช่น เรื่องของสังข์ เรื่องพุทธิ แสน และเรื่องหงส์ย่นต์ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากงานวิจัยชุดนี้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาด้าน วรรณกรรมการแสดงที่ยี่เกกัมพูชานำมาแสดง ดัดแปลง แต่งใหม่ และเพื่อเป็นข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับ ประวัติ ความเป็นมา รูปแบบการแสดง ของการแสดงละครยี่เกกัมพูชา เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาค้น ความความสัมพันธ์ สอดคล้อง เชื่อมโยง การแสดงละครยี่เกเขมรในราชอาณาจักรกัมพูชาและ ราชอาณาจักรไทย เพื่อค้นหาการกำเนิด ดัดแปลง คงอยู่ และพัฒนา การแสดงลิเกเขมรใน ราชอาณาจักรไทย

สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เขตการศึกษา 11 (2538) การแสดง
พื้นบ้านอีสานใต้ : ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม : เอกสารรายงานการวิจัยของสำนักพัฒนา การศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เขตการศึกษา 11 จัดทำขึ้นเพื่อศึกษาความนิยมและรายละเอียด ของการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ ที่ประชาชนนิยมชมชอบ และเพื่ออนุรักษ์ ส่งเสริม สนับสนุน และ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นตามนโยบายของกระทรวงศึกษาธิการ เอกสารรายงานวิจัยฉบับนี้แสดง ให้เห็นถึงรายละเอียดการแสดงพื้นบ้านในพื้นที่อีสานตอนใต้ ที่การแสดงมีจุดมุ่งหมายและสาเหตุการ แสดงมาจากพิธีกรรม ความบันเทิง และการเกี่ยวพาราสิ แต่ละชนิดมีลักษณะแตกต่างกันไปบ้างใน ด้านการแต่งกาย ความบันเทิง ท่วงทำนอง ลีลา จำนวนผู้แสดง ดนตรี และมีลักษณะคล้ายกันในด้าน โอกาสการแสดง รูปแบบฉันทลักษณ์ คุณค่าและเนื้อหาการแสดงที่ให้ความบันเทิง ความรู้ในเชิง ประวัติศาสตร์และสภาพสังคมปัจจุบัน ผู้วิจัยนำเอกสารฉบับนี้มาศึกษาวิเคราะห์ด้านการละเล่น พื้นบ้านของชาวอีสานใต้ที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเอง เอกสารฉบับนี้แสดงให้เห็นว่า กันตรึมเป็น

ดนตรีของชาวไทยเชื้อสายเขมรในเขตอีสานใต้ที่ใช้ภาษาถิ่นในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ กันตรึมมีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์ด้านท่วงทำนอง วิธีการแสดง ตลอดจนการขับร้องและเนื้อร้องมากมาย ประมาณร้อยกว่าทำนอง ปัจจุบันกำลังได้รับความนิยมมาก การแสดงกันตรึมได้รับอิทธิพลและถ่ายทอดมาจากเพลงปฐิพากย์ของเขมรในราชอาณาจักรกัมพูชา ที่สำคัญผู้วิจัยศึกษาถึงด้านความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ ลักษณะสังคมและวัฒนธรรมอีสานใต้ ความหมาย ความสำคัญ บทบาท ของการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ในด้านสังคมวัฒนธรรม เพื่อนำมาเชื่อมโยงวิเคราะห์ ถึงทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวเขมรถิ่นไทยในด้านศิลปะการฟ้อนรำ

อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ (2557) ลิเกในประเทศไทย : โครงการวิจัยได้รับทุนสนับสนุนจาก กรมส่งเสริมวัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและจัดกลุ่มรูปแบบการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย และเพื่อศึกษารวบรวมรายชื่อศิลปินลิเกในราชอาณาจักรไทย การวิจัยนี้แสดงให้เห็นถึง พัฒนาการของการแสดงลิเกที่มีมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 พัฒนาเกิดเป็นลิเกทรงเครื่อง มีการวางรากฐาน ลิเกไทย เกิดเป็นลิเกประเภทต่าง ๆ ตามยุคสมัยและความนิยมของผู้ชมในสมัยนั้น ลิเกเป็นนาฏกรรม พื้นบ้านที่มีพัฒนาการตั้งแต่อ่อน พ.ศ. 2423 และแพร่หลายรับใช้สังคมในหลายๆ ด้าน ทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และความบันเทิงอย่างต่อเนื่องถึงปัจจุบัน ศิลปะการแสดงลิเกเป็นศิลปะภูมิปัญญาที่ทรงคุณค่าแก่การอนุรักษ์สืบทอดเรียนรู้ ลิเกเป็นการแสดงที่อาศัยภูมิปัญญาชั้นสูงของผู้แสดงที่ต้องพร้อมด้วยการร้อง การรำ การด้นกลอนให้สัมผัสคล้องจอง ผู้แสดงต้องมีปฏิภาณไหวพริบ สมานิ ในการฟังเรื่องเนื้อหาในการแสดง และต้องคิดด้นกลอนโต้ตอบระหว่างผู้แสดงด้วยกัน การแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าบนเวทีก็เป็นองค์ความรู้ที่ยากต่อการถ่ายทอด เลียนแบบ เพราะเป็นชั้นเชิงวิชาความรู้เฉพาะผู้แสดงแต่ละคนที่เรียกว่า กลเม็ดทางการแสดง งานวิจัยฉบับนี้มีประโยชน์ต่อการ ศึกษาของผู้วิจัย ในด้านของประวัติศาสตร์การแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย อิทธิพลของลิเกของ ยุคสมัยต่าง ๆ ส่งผลต่อการแสดงในภูมิภาคที่รับเอาอิทธิพลลิเกไปปรับผนวกกับวัฒนธรรมดั้งเดิม และมีประโยชน์อย่างยิ่งในด้านของการวิเคราะห์กลวิธีการแสดง บทแสดง โครงสร้างเนื้อหา การใช้ ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง เป็นต้น

2.4 หนังสือและบทความต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง

Chrey Srey Leun (2018) *Yike Drama has a history and features are rarely known* (แผนผังร่ายรำละครยี่เก และต้นฉบับบทละครยี่เก): บทความเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและลักษณะรูปแบบการแสดงยี่เกราชอาณาจักรกัมพูชา โดย Chrey Srey Leun (26 พฤษภาคม 2561) นำเสนอถึงประวัติความเป็นมาและรูปแบบ ความสำคัญของละครยี่เกที่ปัจจุบันไม่ค่อยมีใครทราบถึงประวัติความเป็นมา และไม่ได้รับความนิยมในการนำมาใช้จัดแสดง แม้ว่าละครยี่เกจะมีอยู่คู่กับชาวกัมพูชามาเป็นเวลายาวนาน ซึ่งสัมพันธ์ ครอบุย ลดาพรรณ (ศัษ ๗ ๓๖๖) ครูฝึกสอนยี่เก องค์การศิลปะเขมรอมตะ ละครยี่เกเป็นการแสดงอีกประเภทที่มีการรำและการร้องประกอบด้วย ประกอบการตีกลองยี่เก ในสมัยโบราณ แสดงโดยมีลักษณะเหมือนการนั่งพร้อมกันเป็นวง และมีการพัฒนารูปแบบการแสดง ละครยี่เกนี้มี 4 รูปแบบ ในการรำจะมีบทโหมโรง บทเดิน บทร้องคู่ส่งกัน และบทสู้รบกัน จุดพิเศษของละครยี่เกคือ การเข้าถึงการร้อง (นักพากย์ นักร้อง ผู้ร้อง) ส่งเรื่องร่วมกันกับกลองยี่เก อาจมี 2 หรือมี 3 ใบ ในวงเล็กและวงใหญ่ มีนักร้องหรือผู้ร้อง เป็นครูในวงละครยี่เก คือผู้นำการแสดงทั้งหมด และดำเนินเรื่อง เนื้อเรื่องที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงยี่เก ส่วนใหญ่จะใช้เรื่องที่มีเนื้อหาทุกขยยาก หรือยากลำบาก การเผชิญหน้ากับความยากลำบากของตัวละครภายในเรื่อง เช่น เรื่องตุมเตียว เป็นต้น ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า บทความที่นำเสนอถึงประวัติศาสตร์ รูปแบบ ลักษณะสำคัญของการแสดง ละครยี่เกราชอาณาจักรกัมพูชา เพื่อนำมาวิเคราะห์ พิจารณา ในประเด็นของประวัติศาสตร์ความเป็นมาของลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย และเพื่อใช้เป็นข้อมูลสนับสนุนประเด็นต่าง ๆ ในการศึกษาครั้งนี้ เช่น รูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงของละครยี่เกเขมรกัมพูชาที่มีการฟื้นฟู ภายหลังสงครามกลางเมืองกัมพูชา(เขมรแดง)สงบลง

Chieng Phon (2003) *Khmer performing arts*. Phnom Penh. Phnom Penh Art. โดยเซียง (Chieng Phon) ได้กล่าวถึง ลิเกในกัมพูชา ไว้ว่า ลิเก เป็นละครร้องรำสมัยโบราณ โดยมีกลองลิเกเป็นเครื่องดนตรีหลัก มีจำนวนมากหรือน้อยตามขนาดของคณะ นอกจากนี้คณะลิเกยังใช้เครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งคือ ซอฮู้ เพื่อทำหน้าที่เปิกเพลง และเป็นการช่วยบอกให้ผู้ร้องร้องตามให้ถูกทำนองให้ได้ระดับเสียงเดียวกัน และมีปี่สะไล สำหรับใช้เป่าเพลงเดียวคือ เพลงโหมโรง เท่านั้น สำหรับเครื่องดนตรีของลิเกในราชอาณาจักรไทย ใช้เครื่อง ดนตรีปี่พาทย์ ส่วนลิเกในกัมพูชาใช้กลองลิเก เป็นเครื่องดนตรีหลัก ลิเกในกัมพูชา มีประวัติความมาคล้ายกับลิเกในราชอาณาจักรไทย การดำเนิน เรื่องการแต่งกาย ท่ารำ มีลักษณะที่สอดคล้องกัน เว้นแต่เครื่องดนตรีของไทยที่ได้มีการพัฒนา นำเอาเครื่องดนตรีปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบ ส่วนลิเกของกัมพูชายังคงใช้กลองเช่นเดียวกับ ลิเกดั้งเดิม (ผู้วิจัยอ้างอิงจาก ชรัตพร เสริมทรัพย์ หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต โปรแกรมวิชาการวิจัยและพัฒนา

ท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ปี พ.ศ. 2550) ผู้วิจัยนำวิจัยเรื่องศิลปะการแสดงเขมร ของเซียง (Chieng Phon) ที่ศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการแสดงเขมรในราชอาณาจักรกัมพูชา ซึ่งปรากฏการแสดงประเภทลิเก ผู้วิจัยศึกษาเกี่ยวกับประวัติและรูปแบบของการศึกษาในด้านลิเกของเซียง (Chieng Phon) เพื่อเป็นการสนับสนุนข้อมูลลิเกกัมพูชาของของตุ่มกระแวลที่ทำการวิจัยเรื่องละครยี่เกและละครบาสักกัมพูชา ซึ่งผู้วิจัยใช้มาประกอบการพิจารณา วิเคราะห์ ถึงรูปแบบการแสดงและลักษณะสำคัญของการแสดงละครยี่เกในกัมพูชา อันเป็นประโยชน์ในด้านการเชื่อมโยงข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

Denise Heywood (2008) Cambodian Dance Celebration of the Gods: Denise Heywood นักเขียนที่เดินทางมาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพื่อศึกษา ค้นคว้า งานศิลปะ ซึ่งใช้ชีวิตเป็นเวลาสองปีในราชอาณาจักรกัมพูชา ทำให้เกิดความหลงใหลในความงามและความหมายของการเต้นรำของกัมพูชา ซึ่งได้รวบรวมข้อมูล ภาพถ่าย ศิลปะการแสดงของกัมพูชาเพื่อเป็นข้อมูลในมุมมองต่าง ๆ ในหนังสือ *Cambodian Dance Celebration of the Gods* แสดงให้เห็นถึงศิลปะการแสดงในกัมพูชา การแสดงนาฏศิลป์เป็นเอกลักษณ์ของประเทศ รูปแบบศิลปะที่มีต้นกำเนิดทางศาสนา ประเพณี ประวัติศาสตร์ความเป็นมามากกว่าพันปี ในอาณาจักรเขมรที่ยิ่งใหญ่ หลักฐานสำคัญคือ ภาพแกะสลักบนการฟ่อนรำที่ผนังปราสาทนครวัด ประวัติความเป็นมาของการเต้นรำของกัมพูชา ความสัมพันธ์กับราชอาณาจักรไทย บทบาทของชาวฝรั่งเศส และเรื่องราวของศิลปินที่รอดชีวิตจากยุคมืดในกัมพูชา การเต้นรำแบบดั้งเดิมและประเภทอื่นๆ ที่ฟื้นคืนกลับมาเป็นศิลปะการแสดงประเภทต่าง ๆ ของราชอาณาจักรกัมพูชา อีกทั้งในหนังสือเล่มนี้มีข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านกัมพูชา “ยี่เก” บทสัมภาษณ์จาก Chheng Phon (Chapter8 SURVIVORS AND REBIRTH : THE COSMIC AFTER THE CHAOTIC) แสดงให้เห็นถึงศิลปะการแสดงที่นอกเหนือจากการแสดงในพระราชสำนัก ยังมีการแสดงพื้นบ้านในสังคมชนบทอีกมากมายทั้งการฟ่อนรำ ดนตรี การแสดงที่เป็นแบบดั้งเดิมของกัมพูชาในประเภทการแสดงพื้นบ้านคือ “ละครบาสัก” (lakhon bassac) และ “ยี่เก” (yike) ซึ่งผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ศึกษาจากหนังสือเล่มนี้และภาพถ่ายที่ปรากฏเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการพิจารณา วิเคราะห์ ความสอดคล้องทางด้านประวัติศาสตร์ อิทธิพลการแสดงยี่เกเขมรของกัมพูชาและเขมรราชอาณาจักรไทย

E. Miller and Sean Williams (2008) The Garland Handbook of Southeast Asian Music: หนังสือรวบรวมบทวิของดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นหนังสือรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและศิลปะการแสดงของกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งมีข้อมูลที่กล่าวถึง

“ยี่เก” ของกัมพูชา อธิบายลักษณะการแสดง อุปกรณ์การแสดง ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง แสดงให้เห็นถึง ยี่เก คือ การแสดงอันประกอบด้วยการเล่น การแสดง ละครใบ้ การบรรยาย เพลง และดนตรี ในปลายปีพ.ศ. 2343 ยี่เกได้รับความนิยมอย่างมากและมีการจัดแสดงในทุกภูมิภาคของประเทศ และยังคงเคยเป็นการแสดงสำหรับพระราช พระบรมวงศานุวงศ์ และพระอาคันตุกะได้ ทอดพระเนตร ปัจจุบันยี่เกไม่ได้รับความนิยมและไม่ได้มีบทบาทเหมือนในอดีต จึงต้องอยู่ในความดูแลของสาขาสถาปัตยกรรมวิจิตรศิลป์ (Turnbull, Robert. 2002) เริ่มทำการแสดงด้วยการร้องเพลง เปิดการแสดงด้วยเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาให้ความชุ่มชื้นและอำนวยพรอันเป็นสิริมงคล แก่เวที นักแสดง และการแสดงในครั้งนั้น ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลรูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง และลักษณะเฉพาะของการแสดงยี่เกกัมพูชา เพื่อใช้เป็นชุดข้อมูลในการวิเคราะห์ เชื่อมโยง และประเด็นที่สอดคล้อง ด้านของภาษา ดนตรีและเพลง ที่อาจมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรในราชอาณาจักรไทย

Pisey Art (2017) Experts: Yike Art is getting weaker, successors (ผู้ศึกษา: ฌ็อง-ฌัก กุซมาน; ผู้แปล: ฌ็อง-ฌัก กุซมาน)

บทความเรื่องผู้เชี่ยวชาญการแสดงยี่เก “ยี่เกเขมรกำลังจะไม่มีผู้สืบทอด” โดย Pisey Art (28 กรกฎาคม 2560) นำเสนอถึงข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาของการแสดงละครยี่เก และการสืบทอดการแสดงละครยี่เกเขมรที่อยู่ในสถานการณ์หาผู้สืบทอดยาก ซึ่งเป็นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูอูย ลดาวรรณ (ศุภ นพพร) ผู้เชี่ยวชาญด้านละครยี่เกราชอาณาจักรกัมพูชา แสดงให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน ละครยี่เกมีแบบแผนทางด้านบทร้องมากกว่า 80 บท มีอุปกรณ์การแสดงยี่เก คือ กลองยี่เก ปี และขลุ่ย และระเบียบการแสดงมี หญิงและชาย ร้องและรำด้วยตัวเอง และร่วมด้วยกับบทพากย์โดยครูผู้นำวงอธิบายเรื่องราวของเรื่อง และจำนวนผู้แสดงมากหรือน้อยพิจารณาจากเนื้อเรื่องที่ใช้ประกอบการแสดงยี่เก ในด้านการฝึกการเรียนละครยี่เก มี 3 สิ่งสำคัญ คือ จะต้องมีความสามารถในการร้องเพลงเดินรำและความอดทนในการแสดงละครยี่เกมีลักษณะพิเศษกว่าละครชนิดอื่นคือ รูปแบบการรำ มี 5 8 หรือ 12 ตามขนาดวงเล็กหรือวงใหญ่ อุปกรณ์เพลง มีปี นักร้องคือ ร้อง นักระบำคือสามารถร้องและรำได้ด้วย ลักษณะสำคัญของยี่เก คือ คือรูปแบบหรือการรำที่เป็นของเขมร ยี่เกได้ค้นพบลักษณะพิเศษของตนคือรูปแบบการรำย่อข้อพับ ปัจจุบันศิลปะละครยี่เกกำลังขาดแคลนผู้สืบทอด และอาจสูญหายได้ในอนาคต การแสดงยี่เกในแต่ละครั้งในปัจจุบัน ยังต้องใช้ดารานักแสดงจากศิลปะอื่น ๆ มาร่วมแสดงให้ครบองค์ประกอบในเรื่อง ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า ประวัติและรูปแบบการแสดง ลักษณะเฉพาะจากบทความสัมภาษณ์ครูผู้เชี่ยวชาญด้านละครยี่เกราชอาณาจักรกัมพูชา เพื่อรวบรวมข้อมูลการแสดงที่มีลักษณะนี้ทั้งในราชอาณาจักรไทยและ

ราชอาณาจักรกัมพูชา เพื่อพิจารณา วิเคราะห์ ประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง องค์ประกอบ การแสดง ความสอดคล้อง และเชื่อมโยงในประเด็นศึกษาของผู้วิจัย

Tumkravel (1997) *Yike and bassac theaters*. Phnom Penh: Royal University of Fine Arts. โดยตุ้มกระเวลกล่าวถึง ลิเกในราชอาณาจักรกัมพูชา ไว้ว่า ลิเกในราชอาณาจักรกัมพูชา มีต้นกำเนิดมาจากเกาะชวา โดยใช้กลองเป็นเครื่องดนตรีหลักตั้งแต่ 2-3 ใบ ตามขนาดของแต่ละคณะ กลองลิเกนี้ เป็นกลองที่ใช้ในพิธีสักการะของชาวจามใช้ในการสวดมนต์ถวายพระอัลลาะห์ หรือใช้ในพิธีแต่งงานของชาวจาม การแสดงลิเกในกัมพูชาก่อนเริ่มการแสดงต้องทำพิธีโหมโรงก่อน พิธีโหมโรงเป็นพิธีไหว้ครู เป็นพิธีอัญเชิญครูเล็ก ครูใหญ่ ให้เข้ามาสิงสถิตอยู่กับผู้แสดง และให้เกิดเป็นสิริ มงคล พิธีโหมโรงนักแสดงทุกคน นักดนตรี และนักร้อง มาพร้อมกันที่หน้าอาสนะของครูที่มีการวางเรียงหน้าากต่าง ๆ และเครื่องสักการะต่าง ๆ เช่น เทียน รูป ดอกไม้ พลุ หมาก ข้าวตอก และขันน้ำหอม น้ำอบ วางเรียงไว้ จากนั้นเริ่มสวดนมัสการอัญเชิญขวัญครู หรือสวดรำลึกคุณครูใหญ่ หัวหน้าคณะ (เนียะโปล) ของคณะลิเก ก็เอามงกุฎหรือหน้าากมาสวมให้ผู้แสดง จากนั้นก็ปะพรมน้ำอบ น้ำหอม แก่ผู้แสดงทุกคน โดยผู้แสดงนั่งเรียงกันเป็นแถวอยู่ข้างอาสนะเครื่องสักการะโดยแยก เป็นฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง ซึ่งพระเอกและนางเอก ต้องนั่งด้านหน้า จากนั้นกลองก็เริ่มบรรเลง 3 เพลง ผู้แสดงทุกคนก็เริ่มร้อง ตามหัวหน้าคณะซึ่งเป็นผู้ร้องนำ ตอนแรกฝ่ายหญิงทุกคนไปรำและร้องด้วย คือให้นางเอกอยู่ข้างหน้า “ฝ่ายหญิงรำจบแล้ว ก็กลับมานั่งที่เดิม แล้วฝ่ายชายก็ออกไป โดยให้พระเอกอยู่ข้างหน้าเช่นกัน ต่อมาผู้แสดงฝ่ายตัวร้ายก็ออกไปรำถวายครูเช่นกัน บทเพลงที่ใช้ในพิธีโหมโรงมีหลายเพลง และมีการใช้แตกต่างกันตามพื้นที่ เช่น เพลงชะอรรณอ เพลงสาธูการ เพลงเตะกระบุง เป็นต้น เมื่อพิธีโหมโรงจบแล้วก็บอกชื่อเรื่อง ลิเกบางคณะจะให้ผู้แสดงทุกคนยืนเรียงแถวแยก เป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยให้พระเอกและนางเอกอยู่หน้าแถวแล้วนั่งคุกเข่ายกมือประนม ร้องบอกเรื่องให้ผู้ชมทราบ หลังจากนั้นก็ให้ผู้บรรยายเกริ่นนำก่อนแล้วผู้แสดงก็ออกมาเล่นตาม เนื้อเรื่อง ส่วนใหญ่จะเริ่มด้วยฝ่ายพระเอก หรือนางเอก แล้วตามด้วยตัวประกอบตามลำดับ หลังจากแสดงจบแล้วผู้แสดงทุกคนต้องทำพิธีลา ร้องเพลงขอบคุณ กล่าวคำขอบคุณและอวยพร ให้แก่ผู้ชมที่มาชมการแสดงลิเกขอให้ผู้ชมประสบความสำเร็จ (ผู้วิจัยอ้างจาก ชรัตพร เสริมทรัพย์ *หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต โปรแกรมวิชาการวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ปี พ.ศ. 2550*) ผู้วิจัยนำวิจัยเรื่อง ละครยี่เกและละครบาสัก (Yike and bassac theaters) ของตุ้มกระเวล เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาของการแสดงละคร ยี่เกในราชอาณาจักรกัมพูชา และรูปแบบ องค์ประกอบการแสดง เพื่อเป็นข้อมูลในประเด็นการแสดง ประเภทลิเกในประเทศเพื่อนบ้าน อีกทั้งนำข้อมูลด้านต่าง ๆ ของการแสดงยี่เกเขมรและละครบาสักที่

ปรากฏในผลงานวิจัยของตุ่มกระเวล เพื่อใช้พิจารณา วิเคราะห์ ถึงความสัมพันธ์ ความสอดคล้อง และอิทธิพลในด้าน ๆ เพื่อใช้เชื่อมโยงในการศึกษาค้นคว้าประเด็นที่สนใจเกี่ยวกับแนวทางการอนุรักษ์และแนวทางการพัฒนาการแสดงยี่เกเขมรในราชอาณาจักรไทย

2.5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยใช้แนวคิด ทฤษฎี ในการศึกษา ค้นคว้า เก็บรวบรวม จัดระเบียบ ทางด้านองค์ความรู้ เพื่อเป็นฐานข้อมูลเพื่อจะไปพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ในมิติต่าง ๆ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตลอดจนงานวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่ผู้วิจัยศึกษามาสืบสานงานวิจัย ผู้วิจัยผสมผสานแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อให้ครอบคลุมข้อมูลตามข้อวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ แนวคิดเกี่ยวกับนาฏกรรมพื้นบ้าน (Folk Performance) ซึ่งเป็นแนวคิดหลักในการศึกษาครั้งนี้ โดยที่มีทฤษฎีคติชนวิทยา และทฤษฎีมานุษยวิทยาวัฒนธรรม เป็นทฤษฎีในการศึกษาด้านประวัติความเป็นมา และความ เป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรม ดังนี้

เครือจิต ศรีบุญนาถ (2554) ตำนานนาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน : การฟ้อนรำทุกชาติมักมีพัฒนาการไปในลักษณะเดียวกันนั่นคือ เริ่มจากการฟ้อนรำเกี่ยวกับกิจกรรมและประสบการณ์ของชาวบ้านซึ่งเรียกว่า ฟ้อนพื้นเมือง เช่น ฟ้อนพื้นเมืองที่เกี่ยวกับการเก็บเกี่ยว ทุกประเทศที่เพาะปลูกทำฟ้อนรำที่ประดิษฐ์จากกิจวัตรของชาวบ้านในเทศกาลต่าง ๆ มีดนตรีง่าย ๆ เพื่อสะท้อนถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของชุมชนเหล่านั้น และวิวัฒนาการเรื่อยมาจนมีแบบแผนที่ชัดเจนเป็นเอกลักษณ์ไม่ซ้ำแบบกัน การฟ้อนรำในราชอาณาจักรไทยมีลักษณะดังกล่าวเช่นเดียวกัน จะเห็นได้จากการฟ้อนรำในท้องถิ่นต่าง ๆ พบว่า แต่ละภาคจะมีการฟ้อนรำพื้นเมืองที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งขึ้นอยู่กับองค์ประกอบของสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม ประเพณี และวิถีชีวิตประจำวันในแต่ละภาค

งามพิศ สัตย์สงวน (2538) หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม : หนังสือประกอบการเรียนการสอนหลักด้านมานุษยวิทยาของภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งรวบรวมองค์ความรู้ในด้านการศึกษาเกี่ยวกับวิชามานุษยวิทยา มโนภาพ “วัฒนธรรม” ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา การเรียนรู้ทางวัฒนธรรม การจัดระเบียบทางสังคม สิ่งแวดล้อม และแบบแผนการหาอาหาร ระบบเศรษฐกิจ การจัดระดับสูงต่ำทางสังคมและการจัดช่วงชั้นทางสังคม การแต่งงาน ครอบครัวและครัวเรือน เครือญาติและสมาคม ระบบการเมืองและการควบคุมทางสังคม ศาสนาและระบบความเชื่อ และการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในโลกปัจจุบัน ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า องค์ความรู้ทางหลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการศึกษาทางมานุษยวิทยามีเป้าหมาย

ที่จะศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ในทุกแง่มุมของชีวิตในสังคม ศึกษามนุษย์ในทุกกาลเวลาทุกสถานที่ในโลก จึงต้องแบ่งออกเป็น 4 สาขาย่อย ได้แก่ 1. มานุษยวิทยากายภาพ (physical anthropology) 2. โบราณคดี (archaeology) 3. มานุษยวิทยาภาษาศาสตร์ (anthropological linguistics) และ 4. มานุษยวิทยาวัฒนธรรม (cultural anthropology) ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาทางด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม เพื่อศึกษาพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้และผลที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ของมนุษย์ หรือ ศึกษาวัฒนธรรมของสังคม โดยทั่วไปมานุษยวิทยาวัฒนธรรมแบ่งออกเป็น 3 สาขาย่อยคือ 1.ชาติพันธุ์วรรณา (ethnography) 2. มานุษยวิทยาสังคม (social Anthropology) และ 3. ชาติพันธุ์วิทยา (ethnology) ในการศึกษาตามข้อวัตถุประสงค์ของวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้เน้น ผู้วิจัยมุ่งศึกษาลึกลงไปในด้านชาติพันธุ์วิทยา หรือ มานุษยวิทยาวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างกันของวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีอยู่ในโลกปัจจุบัน โดยมีนิยาม “วัฒนธรรม” เป็นกรอบแนวคิดที่สำคัญที่สุด มานุษยวิทยาวัฒนธรรมเป็นวิทยาศาสตร์สาขาหนึ่งที่ศึกษาเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ในสังคม การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบและอธิบายพฤติกรรมมนุษย์ในทุกแง่มุมของชีวิตทางสังคม และที่สำคัญที่ผู้วิจัยศึกษา คำนวณ เพื่อเป็นแนวทาง การมองภาพทางวัฒนธรรม "วัฒนธรรมสัมพัทธ์" (cultural relativism) ซึ่งวัฒนธรรมจะต้องถูกศึกษา ในบริบทของวัฒนธรรมนั้นๆ โดยไม่เอาไปเปรียบเทียบกับของสังคมอื่นว่าดีกว่าเหนือกว่าหรือด้อย นำไปสู่ความเข้าใจสังคมและพฤติกรรมมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ได้ และการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม (acculturation) เมื่อชน 2 กลุ่มที่วัฒนธรรมแตกต่างกันมาติดต่อกัน แต่ละกลุ่มอาจให้อิทธิพลซึ่งกันและกันได้ แต่ถ้าการติดต่อเป็นไปในระยะเวลาสั้น ๆ ก็อาจไม่มีอิทธิพลที่ยาวนาน แต่ถ้าติดต่อกันยาวนานขึ้น อาจทำให้เกิดผลกระทบต่อกันได้ ซึ่งอาจเป็นการให้อิทธิพลแต่ฝ่ายเดียวหรือส่งผลกระทบต่อกันทั้งสองฝ่ายได้ อีกทั้งการผสมผสานทางวัฒนธรรม (assimilation) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม มันเป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มคนกลุ่มต่างๆ แทนที่วัฒนธรรมของตนเองโดยวัฒนธรรมอื่นๆ ปรากฏการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นแล้วและกำลังเกิดขึ้นและจะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคตด้วย ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ศึกษา รวบรวม พิจารณาข้อเกี่ยวข้องจากหลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรมข้างต้นนั้น เพื่อนำมาวิเคราะห์ เชื่อมโยง และเป็นแนวทางการศึกษาศิลปะการแสดงของชุมชนเขมรถิ่นไทยที่เกิดขึ้น พัฒนา รับมา ปรับเปลี่ยน ดำรงคงอยู่ เพื่อเชื่อมโยงข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ ของการศึกษาประวัติศาสตร์ การอนุรักษ์ และพัฒนาสิทธิชุมชนไทยตามหลักแนวคิดทฤษฎีด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม

ธนิช เลิศชาญฤทธิ์ (2559) การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม : หนังสือในโครงการผลิตเอกสารทางวิชาการ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) แสดงถึงสาระสำคัญในการเรียนรู้

เรื่องการจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรมอย่างมีระบบ คำนึงถึงเงื่อนไข และการทำงานร่วมกันของภาคส่วนต่าง ๆ ร่วมกับชุมชน ซึ่งมีสาระในเล่มนี้ คือ ความหมาย ประเภท และลักษณะของทรัพยากรวัฒนธรรม, คุณค่าและความหมายของทรัพยากรวัฒนธรรม, กระบวนการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม, การสื่อความหมายทรัพยากรวัฒนธรรม และการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้า เพื่อเป็นแนวทาง แนวคิดในด้านการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน การพัฒนาทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน การอนุรักษ์และการป้องกันทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน สาระสำคัญในเอกสารฉบับนี้ที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดและกระบวนการการพัฒนาทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน 3 วิธีหลัก คือ การวิจัย (research) การให้การศึกษาแก่สาธารณชน (public education) และการอบรมเชิงปฏิบัติการ ซึ่งแบ่งย่อยออกได้ 3 วิธี คือ การสัมมนา (seminar) การอบรมเชิงปฏิบัติการแก่สาธารณะ (public workshop) และการฝึกปฏิบัติงานจริงในภาคสนาม (field school) ผู้วิจัยนำเอาแนวทาง แนวคิด ในด้านการให้การศึกษาแก่สาธารณชนในการจัดทำหลักสูตรการเรียนรู้ และการสอนในระบบ เพื่อพัฒนาและนำไปสู่การปลูกฝังความสำคัญของทรัพยากรวัฒนธรรม

นิยพรรณ (พลวัฒน์) วรณศิริ (2550) มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม : หนังสือรวบรวมแนวคิด ทฤษฎี ความเป็นมา และสาระสำคัญด้านมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งมีสาระองค์ความรู้เกี่ยวกับมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาและความแตกต่างระหว่างวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาเสนอไว้เพื่อเป็นความเข้าใจพื้นฐานทางวิชา มานุษยวิทยาวัฒนธรรมที่ถูกต้อง และด้านวัฒนธรรม ขบวนการและปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมในธรรมชาติของวัฒนธรรม รูปแบบของวัฒนธรรม วัฒนธรรมสัมผัส การหยิบยืม การผสมผสานทางวัฒนธรรม การปลูกฝังทางวัฒนธรรม การรับเอาวัฒนธรรมใหม่เข้ามาใช้ ความล้าทางวัฒนธรรม ช่องว่างทางวัฒนธรรม พัฒนาการทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมอุดมการณ์ วัฒนธรรมของผู้อื่น การตีความวัฒนธรรมนอกเหนือจากที่มันเป็นอยู่ และการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม และที่สำคัญด้านทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม และการศึกษาและวิจัยทางมานุษยวิทยา ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า จากสารระดังกล่าวเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยมานุษยวิทยาวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการลงภาคสนาม และที่ผู้วิจัยศึกษาด้านวัฒนธรรมสัมผัส การหยิบยืมทางวัฒนธรรม การผสมผสานทางวัฒนธรรมซึ่งแสดงให้เห็นถึงการแพร่กระจายตัวของวัฒนธรรมออกไปรอบทิศทางยอมไปสัมผัส เข้ากับวัฒนธรรมเดิมของสังคมแหล่งใหม่ การสัมผัสกันของวัฒนธรรมที่ต่างกันสองวัฒนธรรมนั้นมีที่มาจากคนที่คนต่างวัฒนธรรมมาสังสรรค์กันจะเป็นโดยความบังเอิญหรือจงใจก็ตาม ย่อมจะเกิดการเกี่ยวข้องกันทางพฤติกรรมส่วนตนเสมอ วัฒนธรรมซึ่งแพร่กระจายมาพบกันและปฏิสังสรรค์กันก็คือ การมาพบปะและ

สัมพันธ์กันของคนต่างวัฒนธรรมนั่นเอง วัฒนธรรมสัมผัสเป็นขั้นตอนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและเป็นขั้นตอนต่อจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การหิบบิยอมทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นหลังจากที่วัฒนธรรมต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบกันย่อมมีการหิบบิยอมแลกเปลี่ยนกันขึ้น การที่บุคคลจากต่างวัฒนธรรมมาสัมพันธ์กันย่อมหาทางที่จะแลกเปลี่ยนความเข้าใจซึ่งกันและกันเสมอ มิฉะนั้นจะทำความสัมพันธ์กันไม่ได้ วิธีแสดงออกซึ่งความคิดของบุคคลหนึ่งเมื่อเป็นที่เข้าใจของอีกบุคคลหนึ่งแล้วบุคคลหลังนี้ย่อมจะจดจำไว้ใช้ชั่วคราวต่อ ๆ ไป การที่บุคคลต่างวัฒนธรรมทั้งสองนี้ต่างจำพฤติกรรมใด ๆ ของกันและกันไว้แล้วเอาไปใช้เป็นประจำนาน ๆ เข้าย่อมถูกผนวกเข้ากับวัฒนธรรมเดิมของตน แต่ก็ยังพอจะแยกออกได้ว่าแบบใดเป็นวัฒนธรรมเดิมของตน และอันไหนขอยืมมาจากคนที่ตนคบหาจากต่างวัฒนธรรม หลังจากวัฒนธรรมที่ต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบกัน สัมผัสกัน และเกิดการหิบบิยอมแลกเปลี่ยนกันใช้ในระยะเวลาที่สม่ำเสมอและยาวนานพอสมควร วัฒนธรรมทั้งสองจะผสมผสานกันปะปนกันหมด แต่ก็ยังรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมของใครไม่ถึงกับปนกันจนแยกไม่ออก ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า สารและแนวทางทฤษฎีการศึกษาด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรมดังที่สรุปข้างต้น เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาเกี่ยวกับการแพร่กระจาย การหิบบิยอม การผสมผสานทางวัฒนธรรม เพื่อนำมาวิเคราะห์ พิจารณา ค้นคว้า เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ความเป็นมา การผสมผสานและหิบบิยอมทางวัฒนธรรมของการแสดงยี่เกเขมรในราชอาณาจักรไทย

พรรัตน์ ดำรุ่ง (2562) ข้ามศาสตร์ ข้ามเวลา : หนังสือโครงการ “วิจัยการแสดง : สร้างสรรค์งานวิจัยสาขาศิลปะการแสดงไทยร่วมสมัย” เป็นการวิจัยการแสดงในวิถีนิเวศวัฒนธรรม เป็นตัวอย่างในการบันทึกการเรียนรู้จากการปฏิบัติที่เป็นพื้นฐานของสาขาการละคร/การแสดง สะท้อนภูมิรู้ทฤษฎีที่นำมาใช้ในขณะลงมือปฏิบัติ โดยมีเจตนาเปิดพื้นที่การค้นคว้าความรู้ด้านการแสดงออกไปให้กว้างกว่ารั้วมหาวิทยาลัย การเชื่อมต่อบุคลากร ศิลปินของชุมชน กระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ของ “ศิลปินที่เป็นครู” ตามชนบทเก่า การรวบรวมข้อมูลขณะพัฒนาผลงานที่เป็นระบบแบบแผนตามเงื่อนไขวิชาการ การเรียนรู้และแลกเปลี่ยนกับศิลปินที่สั่งสมและสืบทอดงานศิลปะมาจากครูในชุมชน โดย “ข้ามศาสตร์ ข้ามเวลา” ได้รวบรวมองค์ความรู้อันเกิดจากโครงการย่อย เช่น การพัฒนาการแสดงโหมโรงสามประสาน วัฒนธรรมชุมชนภาคใต้ ของธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ปราบกฎการณ์-นางรำ-ในโหมโรง ของธนภรณ์ แสนอ้าย “คีตนาฏการล้านนา” การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงภายใต้กระบวนการสืบสานภูมิปัญญาล้านนา ของศรัณ สุวรรณโชติ เป็นต้น ผู้วิจัยนำเอาความรู้ที่ได้จากหนังสือข้ามศาสตร์ ข้ามเวลา มาเป็นแนวทางในการวิจัยแบบผสมผสาน บูรณาการ การวิจัยการแสดงในวิถีนิเวศวัฒนธรรม การเรียนรู้จากศิลปิน ครูภูมิปัญญา และการวิจัยชุมชน การนำเอาความรู้และ

แนวทางดังกล่าว มาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เพื่อเป็นแนวคิดในการทำวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชุมชน และศิลปิน ที่สั่งสม สืบทอด การแสดงในชุมชน เพื่อให้ได้ซึ่งข้อมูลและความจริงที่เป็นปรากฏการณ์ต่าง ๆ ใน ชุมชนที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

พิรพงศ์ เสนโสม (2546) การวิจัยทางนาฏยศิลป์ : นาฏยศิลป์เป็นวัฒนธรรมทางสุนทรีย์ ปัญญาที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางนามธรรมของชนเผ่ามา แต่บรรพกาล นาฏยศิลป์สถิตอยู่ในความทรง จำของปัจเจกบุคคลแห่งชนเผ่า นั้น ๆ และนำออกมาแสดงเมื่อมีโอกาสอันควรตามสภาพวิถีชีวิตของ ตน แล้วนำกลับไปไว้ในคลังสมองเมื่อสิ้นสุดการใช้งาน นาฏยศิลป์แห่งชนเผ่าดังกล่าวจึงมีการ เคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้าตามวิวัฒนาการของชนเผ่า ต่อมาชนเผ่าที่เคยอยู่อย่างโดดเดี่ยวได้ขยาย เผ่าพันธุ์และต้องอยู่ร่วมกันกับกับชนเผ่าอื่น ๆ กลายเป็นสังคมขนาดใหญ่ซึ่งต้องการความสันติสุขบน พื้นฐานของเอกภาพแห่งความหลากหลาย ทำให้วิถีชีวิตเปลี่ยนไปเป็นพหุลักษณะทางวัฒนธรรมกุโล บายประการหนึ่งคือ การใช้เทศกาลเดิมและการสร้างเทศกาลใหม่ เพื่อให้ชนเผ่าเหล่านั้นได้มี ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมนำความเป็นตัวตนของชนเผ่าออกมาสำแดงให้ชนเผ่าอื่น ๆ ได้เรียนรู้ เข้าใจ ชื่นชอบ และภาคภูมิใจ

ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (2553)
แนวความคิดพื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรม : หนังสือเล่มนี้เขียนขึ้นโดยคณาจารย์ภาควิชาสังคม วิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เพื่อใช้ประกอบการสอนวิชา พื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการทำความเข้าใจต่อสังคมและวัฒนธรรม มีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อให้มีความ เข้าใจแนวความคิดพื้นฐานทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ซึ่งมีเนื้อหาในด้านความหมายและ พัฒนาการของศาสตร์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา การจัดระเบียบทางสังคม กระบวนการ เปลี่ยนแปลงทางสังคม อัตลักษณ์และความหมาย และความเข้าใจสังคมไทยในมุมมองของสังคมวิทยา และมานุษยวิทยา ซึ่งแสดงให้เห็นถึง ศิลปะและวัฒนธรรมในความหมายทางสังคมวิทยามานุษยวิทยา เป็นเรื่องของแบบแผนพฤติกรรมทางสังคม วัฒนธรรมจึงเป็นเรื่องของระบบคุณค่าร่วม (Shared Belief and Value) ของสังคมที่ถูกเรียนรู้ ส่งผ่านและถ่ายทอดได้สิ่งที่ถูกถ่ายทอดมีทั้งสิ่งที่เป็นตัว ความคิด อารมณ์ความรู้สึกที่ผูกอยู่กับความคิด และพฤติกรรมที่แปรความคิดออกมาเป็นการกระทำ วัฒนธรรมจึงมีทั้งด้านที่เป็นนามธรรม คือตัวระบบคิด โลกทัศน์หรือความเชื่อ ซึ่งแสดงออกเป็น รูปธรรมได้ในหลายลักษณะ ตั้งแต่วัตถุสิ่งของเครื่องใช้สิ่งก่อสร้าง งานศิลปะ พิธีกรรม หรือธรรมเนียมแบบแผนของความประพฤติร่วม ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า ข้อมูลเกี่ยวกับแนวความคิดพื้นฐานทาง สังคมและวัฒนธรรม เพื่อเป็นแนวทางศึกษาเกี่ยวกับศิลปะ วัฒนธรรม ดนตรี ฟ้าอันกว้าง ของชุมชนที่

เป็นมรดกร่วมของคนในชุมชน และแนวทางการศึกษาเกี่ยวกับชาติพันธุ์ ตามองค์ความรู้ที่ปรากฏในเล่มนี้ในแนวทางการศึกษาและความเข้าใจการแสดงความเป็นชาติพันธุ์แตกต่างกันอย่างน้อย 3 แนวทางด้วยกันคือ 1. การศึกษาความเป็นชาติพันธุ์ในฐานะเป็นรากเหง้าดั้งเดิม (Primordialist View) 2. การศึกษาความเป็นชาติพันธุ์ในฐานะเป็นเครื่องมือสำหรับกำหนดความสัมพันธ์ทางสังคม (Instrumentalist Approach) และ 3. การศึกษาความเป็นชาติพันธุ์ในฐานะที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการสร้างความหมาย (Constructivist Theories) เพื่อนำมาเป็นแนวทางการศึกษาเกี่ยวกับชาติพันธุ์เขมรในราชอาณาจักรไทยที่มีศิลปะ วัฒนธรรม ดนตรี ฟ้อนรำ เป็นมรดกของชุมชน

ยศ บริสุทธิ์ (2558) การศึกษาชุมชน : แนวคิดฐานการวิจัย และกระบวนการทางวิทยาศาสตร์: หนังสือเล่มนี้นำเสนอแนวคิด แนวทาง ของการทำงานในชุมชน แนวคิดฐานการวิจัย และกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ : เนื้อหา แนวคิดที่เกี่ยวกับชุมชนมนุษย์และระบบในชุมชน แนวคิดและหลักการในการศึกษาชุมชน การแสวงหาความรู้และความจริง และการคิดเชิงระบบในการศึกษาชุมชน โดยเน้นการศึกษาชุมชนที่อยู่บนแนวคิดพื้นฐานของการวิจัย การใช้กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ในการศึกษาชุมชน ทั้ง 5 ขั้นตอน ในการศึกษาชุมชน ได้แก่ 1. การกำหนดโจทย์ประเด็นในการศึกษา 2. การกำหนดทิศทางในการศึกษา 3. การกำหนดวิธีการและปฏิบัติการศึกษา 4. การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเสนอผลและอภิปราย และ 5. การสรุปและให้ข้อเสนอแนะ หนังสือเล่มนี้แสดงให้เห็นถึง การศึกษาชุมชน การวิจัยชุมชน การวิเคราะห์ชุมชน การวินิจฉัยชุมชน หรือการประเมินชุมชน มีความหมายไปในแนวเดียวกัน คือ การค้นคว้าหาคำตอบ ความรู้ หรือความจริงในประเด็นเรื่องศึกษาที่เกี่ยวข้องกับชุมชน ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า และนำเสนอทาง แนวคิด ที่ได้จากวิเคราะห์สาระในเล่มนี้ เพื่อเป็นแนวคิดในการศึกษาประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ศิลปะและวัฒนธรรม อันเป็นสิ่งที่ชุมชนสร้างและพัฒนาจนกลายเป็นมรดกของชุมชนนั้น ๆ อย่างเช่น ยี่เกเขมร ของชุมชนเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์

ยศ สันตสมบัติ (2559) มนุษย์กับวัฒนธรรม : หนังสือเล่มนี้เป็นการรวบรวมองค์ความรู้ สาระ ประเด็น ขอบเขตความสนใจและมโนทัศน์พื้นฐานของมานุษยวิทยาวัฒนธรรม มนุษย์กับสังคม มานุษยวิทยาเบื้องต้น และวัฒนธรรมเปรียบเทียบ ซึ่งนำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับมานุษยวิทยากับการศึกษาวัฒนธรรม แนวคิดและทฤษฎีพื้นฐานทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม อัตลักษณ์และความเป็นชาติพันธุ์ มนุษย์กับศาสนา มนุษย์กับศิลปะ วัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลง ความทันสมัยกับมายาคติของการพัฒนา และมานุษยวิทยาประยุกต์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึง มานุษยวิทยาคือวิชาที่ศึกษามนุษย์และสังคมวัฒนธรรมของมนุษย์ แบ่งออกเป็นสาขาใหญ่ ๆ 2 สาขา คือ มานุษยวิทยา กายภาพ และ

มานุษยวิทยาวัฒนธรรม ในด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ศึกษาเปรียบเทียบมนุษย์จากแง่มุมของสังคม วัฒนธรรม เพื่อบันทึกทำความเข้าใจและอธิบายวิถีชีวิต ระบบการผลิต ความเชื่อ และลักษณะทางสังคม วัฒนธรรมด้านอื่น ๆ เพื่ออธิบายความคล้ายคลึงและแตกต่างของมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 สาขา คือ โบราณคดี ภาษาศาสตร์ และชาติพันธุ์วิทยา ด้านชาติพันธุ์วิทยา ศึกษาวัฒนธรรมและแบบแผนพฤติกรรมของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยทำการวิจัยภาคสนามในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก เก็บบันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม และการใช้ชีวิตร่วมกับกลุ่มชนที่ศึกษาเป็นระยะเวลานาน เพื่อทำความเข้าใจอย่างละเอียดลึกซึ้งกับประเด็นและปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางสังคมวัฒนธรรม ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยวิทยาวัฒนธรรม เพื่อทำการวิเคราะห์ พิจารณาข้อมูลเกี่ยวกับประเพณี พิธีกรรม และดนตรีนาฏกรรม ด้วยประการที่ 1 เป็นระบบความคิดและค่านิยมที่สมาชิกสังคมมีส่วนร่วมกัน ประการที่ 2 เป็นสิ่งที่มนุษย์เรียนรู้ ประการที่ 3 มีพื้นฐานมาจากการใช้สัญลักษณ์ ประการที่ 4 เป็นองค์รวมของความรู้และภูมิปัญญา ประการที่ 5 คือกระบวนการในการกำหนดนิยาม ความหมายของชีวิตและสิ่งที่อยู่รอบตัวมนุษย์ และประการที่ 6 เป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง แต่เปลี่ยนแปลงปรับตัวอยู่ตลอดเวลา ทั้ง 6 ประการที่ผู้วิจัยสรุปข้างต้นเป็นองค์ความรู้ แนวทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านมานุษยวิทยา ชาติพันธุ์วิทยา ของชุมชนเขมรถิ่นไทยที่มีศิลปะการแสดงลิเกอยู่ในชุมชน เพื่อเชื่อมโยง วิเคราะห์ พิจารณาตามประเด็นศึกษาด้านประวัติศาสตร์ ลักษณะเฉพาะของการแสดง และองค์ประกอบการแสดง ของการแสดงลิเกเขมรในราชอาณาจักรไทย

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (2558) การประชุมวิชาการนานาชาติ : การแสดงพื้นบ้านในอาเซียนศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (Folk Performing Arts) มีความสำคัญในฐานะเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สะท้อนวิถีคิด ความเชื่อ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ของกลุ่มคน ซึ่งอาศัยการแสดงออกทั้งในด้านลีลาท่าทาง การเคลื่อนไหว การพูด การร้อง การเต้น การบรรเลง การขับกล่อม และการละเล่นต่าง ๆ ซึ่งปรากฏอยู่ในประเพณี พิธีกรรม และเทศกาลของท้องถิ่น การแสดงเหล่านี้มีทั้งความงดงาม และมีความหมายทางวัฒนธรรม เพราะใช้สื่อสารให้สมาชิกในชุมชนมีสำนึกร่วมกัน และสื่อสารกับบุคคลภายนอกให้รู้ว่าวัฒนธรรมของกลุ่มแตกต่างจากวัฒนธรรมอื่นอย่างไร การแสดงพื้นบ้านหลายชนิดปรากฏอยู่ในพิธีกรรมทางศาสนา วิถีชีวิต และความเชื่อของท้องถิ่น ซึ่งชาวบ้านจะมีการแสดงออกในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ร่ายรำ สวด ร้อง บรรเลง เคลื่อนไหวร่างกายตามทำนองดนตรีเพื่อบูชา บวงสรวง สักการะ กราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ วิญญาณบรรพบุรุษ หรือเทพเจ้าในท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้สะท้อนโลกทัศน์ ระบบคุณค่า ศีลธรรม และความหมายเกี่ยวกับชีวิตและอุดมการณ์ทางสังคม การ

แสดงพื้นบ้านมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องเล่า ตำนาน นิทาน เรื่องแต่ง วรรณกรรม และประวัติศาสตร์ของคนในท้องถิ่น ความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นถึงวิถีคิดของคนในชุมชน ซึ่งจะถูกถ่ายทอดออกมาทางการแสดง การละเล่น การร้อง การรำ ดนตรี ท่วงทำนอง และท่าทางต่าง ๆ การแสดงพื้นบ้านคือภาพสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญสำหรับกลุ่มคนท้องถิ่น ในหลาย ๆ ชุมชนต่างมีวิธีการที่จะสืบทอด ต่อยอด และรักษาอัตลักษณ์ของตนเองโดยอาศัยการแสดงพื้นบ้านเป็นเครื่องมือ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แสดงออกในการแสดงพื้นบ้านจะบ่งบอกให้เราเข้าใจถึงวิถีคิดที่ชาวบ้านใช้นิยามตัวเอง และวิธีที่ชาวบ้านจะทำให้คนอื่นรู้จักอัตลักษณ์ของพวกเขา ซึ่งปรากฏอยู่ในลีลาท่าทาง การแต่งกายและคำร้องในการแสดง

การแสดงพื้นบ้านกับการอนุรักษ์และการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม วัตถุในการแสดงพื้นบ้าน เช่น เครื่องดนตรี เสื้อผ้า เครื่องประดับ เครื่องแต่งกาย รูปเคารพ ฯลฯ วัตถุเหล่านี้คือส่วนสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความหมาย ซึ่งนักแสดงแต่ละคนจะเลือกใช้วัตถุเหล่านี้ในบริบทที่แตกต่างหลากหลาย เพื่อต่อยอดอัตลักษณ์ สัญลักษณ์ และระบบคุณค่าต่างๆ ปัจจุบัน วัตถุในการแสดงหลายอย่างถูกนำไปใช้ในบริบทอื่นๆ รวมถึงการเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ผลิตก็มีผลต่อรูปแบบและวิธีการแสดงด้วย ดังนั้น การทำความเข้าใจการเปลี่ยนแปลงความหมายของวัตถุในการแสดงจะทำให้เห็นพลวัตใหม่ๆของการแสดงพื้นบ้าน นอกจากนั้น การเก็บรักษาวัตถุในการแสดงพื้นบ้านก็เป็นสิ่งสำคัญในเชิงปฏิบัติ เราจำเป็นต้องเรียนรู้และถ่ายทอดเทคนิคการเก็บรักษาวัตถุเหล่านี้ให้กับนักแสดงและคนในท้องถิ่น เพื่อที่จะให้วัตถุทางการแสดงยังคงสภาพที่สมบูรณ์และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา ค้นคว้าสำหรับคนรุ่นต่อไป

การแสดงพื้นบ้านคือภาพสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญสำหรับกลุ่มคนท้องถิ่น ในหลายๆ ชุมชนต่างมีวิธีการที่จะสืบทอด ต่อยอด และรักษาอัตลักษณ์ของตนเองโดยอาศัยการแสดงพื้นบ้านเป็นเครื่องมือ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แสดงออกในการแสดงพื้นบ้านจะบ่งบอกให้เราเข้าใจถึงวิถีคิดที่ชาวบ้านใช้นิยามตัวเอง และวิธีที่ชาวบ้านจะทำให้คนอื่นรู้จักอัตลักษณ์ของพวกเขา ซึ่งปรากฏอยู่ในลีลาท่าทาง การแต่งกายและคำร้องในการแสดง การแสดงพื้นบ้านเป็นกิจกรรมที่สามารถสร้างอัตลักษณ์ ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนและชุมชนได้เป็นอย่างดี เพราะในการสืบทอดทางวัฒนธรรม หากคนในชุมชนเข้ามาเรียนรู้และฝึกฝนศิลปะร้องรำ การขับกล่อม และการเล่นดนตรีพื้นบ้าน วัฒนธรรมของกลุ่มคนนั้นๆ ก็จะไม่ถูกลืม แต่สถานการณ์ปัจจุบัน การแสดงพื้นบ้านหลายอย่างกำลังเลือนหาย ดังนั้น การศึกษาปัจจัยและเงื่อนไขต่างๆ ที่จะทำให้การแสดงพื้นบ้านคงอยู่หรือสูญหายไปจึงเป็นสิ่งสำคัญ

การแสดงพื้นบ้านหลายชนิดปรับตัวเข้ากับวิถีชีวิตสมัยใหม่ เช่น เพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยว เพื่อโชว์ในงานเทศกาลและประเพณี เพื่อเป็นกิจกรรมบันเทิงและสนทนาการที่สร้างรายได้ให้ชาวบ้าน รวมทั้งถูกนำไปปรับแต่งให้ทันสมัยภายใต้วัฒนธรรมบริโภค กลายเป็นเครื่องมือของระบบการตลาด ศิลปินพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงจะถูกนำมาปรับโฉมใหม่เพื่อให้เข้ากับภาพลักษณ์ของสินค้า การทำความเข้าใจสิ่งนี้จะช่วยให้เห็นว่าการแสดงพื้นบ้านมีมูลค่าทางเศรษฐกิจอย่างไร หรือถูกใช้เป็นเครื่องมือทางเศรษฐกิจอย่างไร ในสังคมสมัยใหม่ การแสดงพื้นบ้านถูกนำมาถ่ายทอดร่วมกับสื่อชนิดต่างๆ เช่น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ละครเวที และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ การนำเสนอการแสดงพื้นบ้านในวัฒนธรรมประชานิยมเหล่านี้ คือภาพสะท้อนการปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงความหมายของการแสดงพื้นบ้านให้เข้าถึงกลุ่มคนที่หลากหลาย และด้วยเทคนิควิธีการที่ทันสมัยเพื่อตอบสนองการแสวงหาความบันเทิงยุคใหม่ ขณะเดียวกัน วัฒนธรรมประชานิยมก็ส่งผลต่อการแสดงพื้นบ้านด้วย การแสดงหลายอย่างจะถูกปรับแต่ง ดัดแปลงให้เข้าใจ ตื่นเต้น สนุกสนาน เพื่อตอบสนองวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ การแสดงพื้นบ้านจำเป็นต้องมีครูผู้สอน ผู้ถ่ายทอด และศิลปินซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้รู้ที่สะสมประสบการณ์เกี่ยวกับท่ารำ ท่าเต้น คำร้อง หรือการเล่นดนตรี รวมถึงหน่วยงานหรือองค์กรด้านวัฒนธรรมที่มีบทบาทในการส่งเสริม อนุรักษ์ และสืบทอด บุคคลและองค์กรเหล่านี้มีความสำคัญอย่างมากต่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมท้องถิ่น การทำความเข้าใจบทบาทหน้าที่เหล่านี้จะทำให้เราเห็นว่าการแสดงพื้นบ้านจะได้รับการสืบทอดและถ่ายทอดไปยังคนรุ่นต่อไปอย่างไร

ศิราพร ณ ถลาง (2563) ทฤษฎีคติชนวิทยา วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน-นิทานพื้นบ้าน
: พัฒนาการของทฤษฎีคติชนวิทยาเกิดขึ้นพร้อมกับพัฒนาการของการนิยามว่า Folk คือใคร และ Lore มีขอบเขตขยายกว้างออกไปเพียงใด ซึ่งเป็นคำสองคำที่ประกอบเป็นชื่อศาสตร์ Folklore พัฒนาการของศาสตร์ทางคติชนวิทยายังดำเนินไปพร้อมกับแนวโน้มที่เปลี่ยนแปลงจากการศึกษาตัวบท (text) ไปสู่การศึกษาบริบท (context) ของคติชนและการศึกษาคติชนในบริบททางสังคม (social context) วิธีวิทยาใหม่ในการวิเคราะห์คติชนที่ดำเนินในวงการคติชนวิทยา การเรียกวิธีวิทยาใหม่นี้ว่า Performance ซึ่งแปลว่า การแสดง การศึกษาคติชนในฐานะที่เป็นการแสดง เช่น การศึกษานิทาน ก็ควรจะดูการเล่านิทานในฐานะที่เป็นการแสดง คือ ศึกษาว่าใครเป็นผู้เล่านิทาน ใครเป็นผู้ฟังนิทานที่ผู้เล่ากำลังเล่าอยู่ เล่านิทานที่ไหน บรรยากาศการเล่าและการฟังเป็นอย่างไร เช่นเดียวกับเวลาที่เราดูการแสดงลิเกหรือละครบนเวที เราก็ดูทั้งศิลปะการแสดง ดูตัวผู้แสดง ในขณะเดียวกันก็มีอารมณ์ร่วมกับผู้ดูลิเกหรือละครคนอื่น ๆ ที่อยู่หน้าเวที Performance จึงหมายถึงภาพรวมของสถานการณ์บริบทหรือภาวะแวดล้อมการนำเสนอคติชน วิธีวิทยาในการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์แบบ

Performance เปลี่ยนจากจุดสนใจจาก Lore มาเป็น Folk เพราะตัวบทของคติชนไม่ว่าจะเป็นนิทาน เพลง ปริศนาคำทาย กลายเป็นจุดสนใจรอง แต่พฤติกรรมของคนที่เป็นบริบทแวดล้อมคติชนกลับ กลายเป็นจุดสนใจหลัก นักเล่านิทานเป็นใคร อายุเท่าไร พื้นเพเป็นอย่างไร ใช้ภาษาในการเล่า อย่างไร ทำทีและท่าทางเป็นอย่างไร มีการแสดงประกอบการเล่านิทานหรือไม่ ทักทายผู้ฟังอย่างไร ผู้ฟังประกอบไปด้วยใครบ้าง ความสนใจของผู้ฟังเป็นอย่างไร ตลอดจนบรรยากาศการเล่านิทาน โดยรวมในสถานการณ์การเล่านิทานแต่ละครั้ง

วิธีวิทยาและทฤษฎีทางคติชนวิทยา เพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ และจินตนาการของมนุษย์ ทั้งในมิติที่เป็นสากลและในมิติทางวัฒนธรรมเฉพาะของแต่ละกลุ่มชน ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาอนุภาค แบบเรื่อง การแพร่กระจาย โครงสร้าง บทบาท การสร้างอัตลักษณ์ การหาทางออกให้กับมนุษย์ การปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้เหมาะสมกับบริบทของยุคสมัยและการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ๆ ในบริบทของสังคมสมัยใหม่

การเก็บข้อมูลแบบ Performance การศึกษาด้วยวิธีวิทยาแบบ Performance ไม่ได้เก็บข้อมูลเฉพาะตัวนิทาน แต่เก็บข้อมูลแวดล้อมอีกหลายประเภท ตั้งแต่บริบทก่อนการเล่า นิทาน บริบทในระหว่างการเล่านิทาน และบริบทหลังการเล่านิทาน ซึ่งรวมความหมายว่าตัวข้อมูลที่ นักคติชนบันทึกนั้นคือทั้งหมดของ storytelling event ที่เกิดขึ้นตั้งแต่วันที่ไปบ้านที่จะมีการเล่า นิทาน การสนทนาระหว่างผู้เล่ากับนักคติชนผู้เก็บข้อมูล ความเห็นของผู้เล่าเกี่ยวกับตัวนิทาน ตลอดจนความเห็นของนักคติชนที่มีต่อสถานการณ์การเล่านิทานในคืนนั้น

การวิเคราะห์ข้อมูลแบบ Performance การตั้งข้อสังเกตเชิงวิเคราะห์ของนักคติชน ต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการแสดง ปัจจัยที่เกี่ยวข้องเช่น บทบาทของคนนอก ที่มีผลต่อการแสดง การมองคติชนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ควรวิเคราะห์คติชนในฐานะที่เป็นการแสดงและการสื่อ ความหมายทางวัฒนธรรม การให้รายละเอียดของบริบทพิธีกรรม (context of situation) ว่าแต่ละ พิธีกรรมจัดขึ้นที่ใด เวลาใด มีจุดมุ่งหมายอย่างไร เข้าร่วมในพิธีเป็นใครและมีใครบ้าง ขั้นตอนในการ ประกอบพิธีกรรม อุปกรณ์ที่ใช้ในพิธีการสังสรรค์ระหว่างผู้เข้าร่วมพิธี

สรุป วิรุฬห์รักษ์ (2547b) วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ : ละครพื้นบ้าน และฟ้อนพื้นบ้าน มีลักษณะร่วมกันคือ เน้นการด้นบทร้อง บทเจรจา ดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว ตลกโปกฮา บางชนิดมีฟ้อนรำเป็นส่วนประกอบสำคัญ ใช้ภาษาถิ่น มีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดง เช่น เนื้อเรื่อง และเพลงที่ทันสมัย จึงทำให้คนดูท้องถิ่นยังนิยมดูละครพื้นบ้านไม่เสื่อมคลาย ส่วนการ

พ่อนพื้นบ้านก็เป็นการใช้การพ่อนทั้งในพิธีกรรมและเพื่อแสดงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น การพ่อนยังคงมีปรากฏอยู่ทั่วไปทั้งในด้านอนุรักษ์และด้านพัฒนาชนชาติไทยในอดีตเส้นทางคมนาคมการค้าขายทางบก ทางน้ำ การสงคราม และการย้ายถิ่นฐานของประชากร ทำให้เกิดการเลื่อนไหลถ่ายเทผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรมภายในชุมชนหนึ่งกับของภายนอกหรือของต่างถิ่นอย่างแน่นนอน นาฏยศิลป์ไทยย่อมเกิดและเติบโตในชุมชนหนึ่งพร้อมด้วยการผสมผสานกับศิลปวัฒนธรรมชุมชนอื่นจึงมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับ และแม้จะไม่มีหลักฐานที่ระบุไว้ชัดเจนถึงวิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในอดีตกาล แต่จากข้อมูลต่าง ๆ ตลอดจนแนวคิดหรือทฤษฎีของนักวิชาการอาจสรุปถึงจุดกำเนิดของนาฏยศิลป์ไทยได้ว่า 1. เกิดจากการสร้างสรรค์ของคนไทยในแต่ละท้องถิ่นเพื่อแสดงความรื่นเริงยินดีและความบันเทิงใจ 2. เกิดจากความต้องการใช้นาฏยศิลป์ในพิธีกรรมเพื่อความเป็นสิริมงคล และ 3. เกิดจากการแลกเปลี่ยนหรือการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมทำให้มีการนำของใหม่เข้ามาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมในสังคมหนึ่ง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547c) หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์ : หนังสือเล่มนี้ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์สาขาใด ลักษณะอย่างไร และบทบาททางสังคมวัฒนธรรม อีกทั้งอธิบายหลักการศึกษา การออกแบบ สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการศึกษาค้นคว้าด้านนาฏยประวัติ กระบวนวิธีการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ระเบียบ แนวทาง การวิจัย ทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์และการแสดง การออกแบบสร้างสรรค์ดนตรี การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดง องค์ประกอบการแสดงด้านต่าง ๆ และการออกแบบสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์หรือนาฏยประดิษฐ์ ผู้วิจัยนำเอาสาระสำคัญเพื่อมาใช้ในการศึกษาค้นคว้าในหลายด้าน เช่น การศึกษาประวัติศาสตร์ ประวัติการณ์ ของการแสดงลิเก ตามแนวทางนาฏยประวัติ การศึกษาค้นคว้ากระบวนการขั้นตอนให้ได้มาซึ่งข้อมูล ตามแนวทางนาฏยวิจัย การค้นคว้าเสาะหาองค์ความรู้จากนักปราชญ์ เพื่อสนับสนุนความถูกต้อง ความสอดคล้องของข้อมูล ตามแนวทางนาฏยทฤษฎี การค้นคว้าเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเชื่อมโยงข้อมูลให้ครอบคลุมทุกประเด็นการศึกษา

สุกัญญา สมไพบูลย์ (2551) การสังเคราะห์องค์ความรู้สู่สื่อสารการแสดงประเภทสื่อพื้นบ้าน : การแสดงพื้นบ้านในบางอย่างก็มีพัฒนาการหรือการคลี่คลายจากลักษณะดั้งเดิมที่เป็นการละเล่นและมีวัตถุประสงค์ด้านความศักดิ์สิทธิ์ มาเป็นความบันเทิง แต่บางชนิดก็ยังคงเป็นตัวแทนพิธีกรรมหรือความศักดิ์สิทธิ์อยู่ กระนั้นก็ตามยังมีสื่อพื้นบ้านบางชนิดที่มีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงหรือเพื่อเป็นมหรสพเลย อาทิ ลิเก ลักษณะเด่นของการสื่อสารการแสดงหรือการละเล่นพื้นบ้านประการสำคัญ

คือนอกจากจะให้ความบันเทิงแล้ว ยังให้ข้อมูลความคิดเห็น และแสดงทัศนคติหรือคุณค่าด้านต่าง ๆ ด้วย สื่อพื้นบ้านจะแสดงถึงเอกลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นอย่างชัดเจน นอกจากนี้รูปแบบของสื่อบางชนิดยังเปิดโอกาสให้ทุกคนเข้าร่วมอย่างเต็มที่ ไม่ใช่เป็นผู้ดูเฉย ๆ บรรดาการละเล่นในชนบทนั้นส่วนใหญ่แล้วจะก่อให้เกิดการสื่อสารสัมพันธ์กันในกิจกรรมชีวิตประจำวันและการผลิตเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชุมชน

สุกัญญา สุฉายา (2556) วรรณกรรมมุขปาฐะ : วรรณกรรมมุขปาฐะเป็นศิลปะแห่งถ้อยคำที่ถ่ายทอดโดยการพูด การร้อง (oral) ไม่มีการจดบันทึกจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง วรรณกรรมเหล่านี้จะดำรงอยู่ได้นานเท่าใดขึ้นอยู่กับความทรงจำของผู้รับถ่ายทอด เป็นวรรณกรรมแต่งขึ้นโดยกลุ่มคนและมีการแต่งเติมเสริมสร้างใหม่อยู่เสมอ (communal creation and re-creation) ไม่มีใครอ้างสิทธิ์เป็นเจ้าของ เป็นวรรณกรรมพื้น ๆ ง่าย ๆ ที่ชาวบ้านรู้จักกันดีอยู่แล้ว เพราะมีการผลิตซ้ำอยู่เสมอ เสน่ห์ที่ชวนติดตามจึงไม่ใช่เนื้อเรื่อง แต่ขึ้นอยู่กับศิลปะของผู้เล่า ผู้ร้อง ผู้แสดง ที่สร้างขึ้นใหม่ในทุกครั้งที่นำมาผลิตซ้ำ การร้องเล่าในแต่ละครั้งจึงถือเป็นการสร้างสรรค์ใหม่และนับเป็นสำนวน (version) ใหม่ทุกครั้ง ไม่มีสำนวนตายตัวและถูกต้องที่สุด เพราะมีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาอยู่ตลอดเวลา

วรรณกรรมประกอบการแสดง เช่น บทละคร บทลิเก เป็นเสมือนคู่มือเล่าเรื่องเพื่อกันลืม มากกว่าจะใช้จริงในการแสดง ขณะที่แสดงศิลปินนิยมด้นสด มากกว่าจะร้องตามบท เพราะการแสดงชาวบ้านมักจะเปลี่ยนแปลงบทไปตามสถานการณ์ ลิเกจึงนิยมแต่งเรื่องขึ้นใหม่ ส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ไม่มีการจบ เล่น 10 คืน ก็แสดง 10 เรื่อง ในแต่ละคืนมักจะทิ้งท้ายให้ติดตามตอนต่อไป แต่พอวันรุ่งขึ้นก็เล่นเรื่องใหม่ ยกเว้นผู้ชมส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มคนหน้าเดิม เป็นพ่อยกแม่ยกที่ติดตามดูทุกคืน โตโผจึงจะจัดเอาใจผู้ชม วรรณกรรมของทุกชนชาติเริ่มต้นที่ภาษาพูดซึ่งไม่ได้บันทึกไว้ การท่องจำเล่าเรื่องถ่ายทอดต่อ ๆ กันมา จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนรุ่นหนึ่ง เป็นบทเพลง นิทาน เรื่องเล่า คำสอนหรือข้อห้ามในการดำรงชีวิตที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ วรรณกรรมปากเปล่าเหล่านี้จึงมีความเก่าแก่และมีในชนทุกกลุ่ม วรรณกรรมปากเปล่าหรือที่เรียกว่า วรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) วรรณกรรมปากเปล่าในยุคแรกมักปรากฏในรูปของเพลงพื้นบ้าน นิทาน อาจมาจากความต้องการเล่าเรื่อง เล่าเหตุการณ์ที่ประสบมาจากความศรัทธาในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือมาจากความต้องการแสดงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด

เรื่องเล่าพื้นบ้าน (Folk narrative) หรือนิทานพื้นบ้าน (Folktale) เป็นการเล่าเรื่อง ร้อยแก้ว เรื่องเล่าประเภทนี้สืบทอดต่อ ๆ กันมา มีโครงเรื่อง (plot) ง่าย ๆ ไม่ผูกเรื่องซับซ้อนวุ่นวาย จึงทำให้จดจำเรื่องและเข้าใจได้ง่าย เรื่องเล่าพื้นบ้านเป็นสมบัติของชุมชน ไม่มีใครผูกขาดเป็นเจ้าของ ทุกครั้งที่มีการเล่า ผู้เล่าก็คือเจ้าของเรื่องที่ผูกขึ้นใหม่ แม้จะใช้เค้าโครงเรื่องเดิมก็ตาม นิทานประจำถิ่น เป็นเรื่องเล่าไม่จำกัดขนาดความยาว เชื่อกันว่าเกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น เนื้อเรื่องมักเกี่ยวข้องกับหรือ อธิบายความเป็นมาของสิ่งที่มีอยู่ในท้องถิ่น นิทานประจำถิ่นที่พบมากของไทย แบ่งประเภทย่อยตามเนื้อหา ได้แก่ นิทานเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนา นิทานเกี่ยวกับบุคคลในประวัติศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับท้องถิ่น นิทานเกี่ยวกับทรัพย์สินสมบัติหรือสิ่งสืบทอด นิทานที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น และนิทานจากวรรณคดี

2.6 ภาพถ่ายลิเก

การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ที่จัดเป็นกลุ่มเอกสารประเภทต่าง ๆ เพื่อนำมาศึกษา วิเคราะห์ ฐานข้อมูลในประเด็นที่เกี่ยวข้องจะทำการศึกษาตามข้อวัตถุประสงค์ของการศึกษายี่เกเชมร การทบทวนวรรณกรรมที่ผู้วิจัยนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเชมร คือ ภาพถ่าย เพื่อนำมาศึกษา พิจารณา วิเคราะห์ และเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

ภาพถ่ายเป็นหลักฐานที่มีความสำคัญมาก โดยเฉพาะการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับด้านมานุษยวิทยา สังคมวิทยา ชาติพันธุ์วิทยา และศิลปวัฒนธรรม ที่แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมมีดนตรี พิธีกรรม ถูกบันทึกเป็นภาพถ่าย ซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญเพื่อศึกษาอดีตของสิ่งเหล่านั้น เป็นเครื่องมือในการสืบค้นเรื่องราวประวัติศาสตร์ของอดีต นำไปประกอบการศึกษาด้วยวิธีการวิจัย เพื่อสร้างความเข้าใจในเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ลิเกในราชอาณาจักรไทย ประเทศเพื่อนบ้าน นำมาเชื่อมโยงความสำคัญ ความสัมพันธ์ และข้อสันนิษฐานของผู้วิจัย ทำการค้นคว้า สืบค้นภาพถ่ายทั้งอดีต และปัจจุบัน จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ผู้วิจัยรวมภาพถ่ายเพื่อเชื่อมโยงกับประเด็นศึกษา โดยมีภาพถ่ายลิเกทรงเครื่องในราชอาณาจักรไทย ภาพถ่ายลิเกในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ภาพถ่ายลิเกในราชอาณาจักรกัมพูชา ภาพถ่ายลิเกลาวใน จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดเลย จังหวัดเพชรบูรณ์ ภาพถ่ายยี่เกเชมรในจังหวัดสุรินทร์ ภาพถ่ายพิธีไหว้ครู ภาพถ่ายองค์ประกอบการแสดง และภาพถ่ายที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์



ภาพที่ 1 ลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522)



ภาพที่ 2 คณะผู้แสดงลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522)



ภาพที่ 3 การแต่งกายลิเกทรงเครื่องของตัวพระและตัวนางแบบลิเกทรงเครื่องสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : เจนภพ จบกระบวนวรรณ (2524)

ภาพที่ 1 ภาพที่ 2 และภาพที่ 3 เป็นภาพลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 ราชอาณาจักรไทย ภาพลิเกทรงเครื่องสมัยแรก ที่มีการแต่งตัวเลียนแบบชุดข้าราชการ ในสมัยรัชกาลที่ 5 และการสวมปันจุหรี้อยอด ใส่สังวาล แพรสะพาย และโบว์แพรที่บ่า ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของลิเกทรงเครื่อง คือ แต่งตัวสวย เล่นขบขัน เล่นให้รวดเร็วทันใจ ผู้วิจัยนำภาพดังกล่าวมาศึกษา วิเคราะห์ พิจารณา เชื่อมโยงกับประเด็นที่ศึกษา เพื่อเป็นต้นข้อมูลของการสืบเสาะหาข้อมูลสำคัญถึงประวัติความเป็นมาของยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยมีชุดข้อมูลที่นักปราชญ์ นักวิชาการ ได้ทำการวิจัยศึกษาเกี่ยวกับลิเกทรงเครื่องไว้แล้วนั้น ผู้วิจัยศึกษาจากชุดความรู้ดังกล่าวและนำมาเป็นแนวทางในการศึกษา สืบค้น โดยเฉพาะภาพถ่ายลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 เพื่อเปรียบเทียบถึงประวัติศาสตร์ยี่เกเขมรสุรินทร์ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานเป็นเบื้องต้นคาดว่าได้รับอิทธิพลมาจากลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5



ภาพที่ 4 Groupes de Danseurs คณะละครยี่เกลาว

ที่มา : Danses d'Indochine, COGNIAT RAYMOND. 1920-1929. (D'Indochine, 1920-1929)



ภาพที่ 5 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง

ที่มา : Danses d'Indochine, COGNIAT RAYMOND. 1920-1929. (D'Indochine, 1920-1929)



ภาพที่ 6 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง
ที่มา : Danses d'Indochine, COGNAT RAYMOND. 1920-1929. (D'Indochine, 1920-1929)

ภาพที่ 4 ภาพที่ 5 และภาพที่ 6 เป็นภาพละครลิเกสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นการบันทึกภาพถ่ายโดย Danses d'Indochine, COGNAT RAYMOND. ระหว่างปี ค.ศ. 1920-1929 ตรงกับปี พ.ศ. 2463 –พ.ศ. 2472 ข้อความในภาพระบุ Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง ผู้วิจัยศึกษาจากภาพถ่ายเก่านาฏศิลป์หลวงพระบาง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะการแต่งกายแบบลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 เช่น เครื่องประดับศีรษะ สักวาล การแต่งหน้า และมีการปรับใช้ผ้าถุงพื้นเมือง ผู้วิจัยนำกลุ่มภาพดังกล่าวเพื่อมาศึกษาถึง อิทธิพลลิเกทรงเครื่องสมัยรัชกาลที่ 5 ที่แพร่กระจายไปสู่ประเทศเพื่อนบ้าน และการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงบางอย่าง ให้มีความสอดคล้องและเข้าถึงผู้ชมซึ่งเป็นคนท้องถิ่น เช่น เครื่องแต่งกาย และภาษาในการสื่อสาร ซึ่งผู้วิจัยนำมาศึกษา พิจารณา และเชื่อมโยงกับประเด็นการแพร่กระจาย อิทธิพลการแสดงลิเกทรงเครื่อง เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 7 ตัวพระการแสดงละครคอนยี่เกกัมพูชา

ที่มา : Ecole francaise d'Extreme-Orient: EFEO_FINL02152 Spectacle de danse (musique)



ภาพที่ 8 ตัวนางการแสดงละครคอนยี่เกกัมพูชา

ที่มา : Ecole francaise d'Extreme-Orient: EFEO_FINL02152 Spectacle de danse(musique)



ภาพที่ 9 ตัวพระการแสดงละครคอนยี่เกกัมพูชา

ที่มา : Ecole francaise d'Extreme-Orient: EFEO_FINL02152 Spectacle de danse(musique)

ภาพที่ 7 ภาพที่ 8 และภาพที่ 9 ภาพละครคอนยี่เกราชอาณาจักรกัมพูชา บันทึกลงและจัดเก็บข้อมูลภาพโดย Ecole francaise d'Extreme-Orient: EFEO_FINL02152 Spectacle de danse ([https://collection.efeo.fr/ws/web/app/collection/record/293928?vc=ePkH4LF7w6yelGA1iKG5ITD24V5CTpBG5qbQOpGU1INWf5oZWSpL7xQsjGuCECKZGheS07MTcpPAZbqKYL5kJIRHuAA7i9ONG\\$S\\$](https://collection.efeo.fr/ws/web/app/collection/record/293928?vc=ePkH4LF7w6yelGA1iKG5ITD24V5CTpBG5qbQOpGU1INWf5oZWSpL7xQsjGuCECKZGheS07MTcpPAZbqKYL5kJIRHuAA7i9ONGS)) ซึ่งเป็นภาพที่ปรากฏผู้แสดงแต่งตัวในลักษณะลิเกทรงเครื่อง ตัวพระสวมปันจุเหรี้อยอด ตัวนางสวมกระบังหน้า ประดับกรองคพวงระย้า ติดโบว์ที่ปาก สวมถุงเท้า ไม่สวมสนับเพลา ตามลักษณะของลิเกทรงเครื่องกรุงเทพมหานคร ในยุคแรก ผู้วิจัยนำภาพเก่าของละครยี่เกกัมพูชา ซึ่งเป็นละครยี่เกในรูปแบบดั้งเดิมก่อนที่จะเกิดสงครามกลางเมือง โดยผู้วิจัยนำเอาภาพละครคอนยี่เกกัมพูชามาใช้ในการศึกษาถึงองค์ประกอบเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ซึ่งมีลักษณะแบบลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้วิจัยนำมาศึกษา วิเคราะห์ เชื่อมโยงกับประเด็นศึกษาโดยเฉพาะด้านของอิทธิพลการแพร่กระจายของลิเกทรงเครื่องรัชกาลที่ 5 ที่พบลักษณะของการแต่งกายในภาพถ่าย

เก่าที่เป็นหลักฐานสำคัญในการศึกษาและเป็นแนวทางในการศึกษาประเด็นต่าง ๆ ในการแสดงยี่เก
เขมรสุรินทร์



ภาพที่ 10 นางเสียด เจาะดี พระเอกของคณะยี่เกเขมร บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์

ที่มา : นางเสียด เจาะดี (2564)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 10 เป็นภาพนางเสียด เจาะดี พระเอกของคณะยี่เกเขมร บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์ แสดงให้เห็นถึงการแต่งกายของตัวพระ ซึ่งเป็นตัวละครหลักของการดำเนินเรื่อง และโรงแสดงแบบชั่วคราวที่มุงหลังคาด้วยทางมะพร้าว ภาพนี้เป็นหลักฐานของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ในด้านของการแต่งกายแบบดั้งเดิม รูปแบบของเครื่องแต่งกายทั้งเครื่องประดับศีรษะ กรองคอ สายสังวาล การแต่งหน้า ซึ่งเป็นชุดภาพเก่าที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมา รูปแบบการแต่งกาย และผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ อีกทั้งความสัมพันธ์และลักษณะเหมือนของการแต่งกาย เพื่อเชื่อมโยงประวัติความเป็นมา และการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมลิเกทั้งจากกรุงเทพมหานครและราชอาณาจักรกัมพูชา



ภาพที่ 11 นางเอก และตัวนางเอกรอง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ (2527)



ภาพที่ 12 ตัวลิง ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ (2527)



ภาพที่ 13 ฤๅษี ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ (2527)

ภาพที่ 11 ภาพที่ 12 และภาพที่ 13 เป็นภาพการแสดงยี่เกเขมรคณะยี่เกเขมรบ้านกาเกาะ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์ ในการประชุมสัมมนาเพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ ปี พ.ศ.2526 ณ วิทยาลัยครูสุรินทร์ จัดให้มีการประชุมเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านและการแสดงพื้นบ้าน โดยมีการสาธิตการแสดงแต่ละประเภทเพื่อบันทึกองค์ความรู้ การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่แสดงในครั้งนั้นและปรากฏภาพถ่ายในเอกสารเผยแพร่การประชุม เป็นภาพผู้แสดงหลักตัวนาง ตัวนารอง และผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ลิงและฤๅษี เป็นหลักฐานสำคัญให้เห็นถึงเครื่องแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมรและข้อมูลเบื้องต้นของการค้นคว้าการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 14 ผู้แสดงตัวพระของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 15 การตีกลองรำมะนาของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 16 ผู้แสดงพระเอก นางเอก คณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2562)

ภาพที่ 14 ภาพที่ 15 และภาพที่ 16 เป็นภาพผู้แสดงของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ ซึ่งเป็นคณะยี่เกเขมรที่ผู้วิจัยระบุในขอบเขตการศึกษา ด้วยเป็นคณะยี่เกเขมรลิเกที่ยังทำการแสดงและมีผู้สืบทอดหลายท่าน เมื่อมีงานแสดงสามารถรวมผู้แสดงเป็นคณะได้ จากภาพข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงกลุ่มผู้แสดง พระเอก นางเอก ผู้แสดงรำประกอบ ตัวเบ็ดเตล็ด และองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายของแต่ละตัวแสดง ผู้วิจัยนำมาเป็นข้อมูลขั้นต้นในการศึกษาค้นคว้า เชื่อมโยงกับประเด็นศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาในครั้งนี้ รูปแบบการแต่งกายและวัสดุที่ใช้สร้างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับศีรษะและกรองคอ ซึ่งกรองคอมีหลายรูปแบบทั้งที่เป็นพวงสร้อยร้อยเชื่อมต่อกันและรูปแบบกระย้า ทำด้วยลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ นุ่งผ้าพื้นเมืองตามธรรมเนียมเพศชาย เพศหญิง เป็นต้น ผู้วิจัยนำมาศึกษา ค้นคว้า ประวัติความเป็นมาของยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้องค์ประกอบเครื่องแต่งกายในการพิจารณา วิเคราะห์ และเป็นแบบอย่างในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

2.7 สรุปวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมด้วยวิธีการรวบรวมการบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ของผู้ที่เคยจดบันทึกหรืออยู่ในเหตุการณ์ หรือจากคำบอกเล่าของบุคคลหนึ่งต่อบุคคลหนึ่ง ตำรา หนังสือ เอกสาร ที่มีผู้เขียนขึ้นโดยอาศัยจากหลักฐานชั้นต้น ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นหลักฐานประเภทลายลักษณ์อักษร ซึ่งเป็นหลักฐานที่เป็นตัวหนังสือ เช่น บันทึกความทรงจำ วรรณกรรม เอกสารทางวิชาการ หนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัย นิตยสาร บันทึกคำสัมภาษณ์ และเอกสารทางราชการ อีกประเภทคือหลักฐานประเภทที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเป็นหลักฐานทางโบราณคดี เกิดประโยชน์สาระความรู้หลักฐานทางศิลปะวัฒนธรรม เช่น ผ้า เครื่องประดับ ภาพถ่ายเก่า เป็นต้น ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดเอกสารประเภทต่าง ๆ ของการทบทวนวรรณกรรมและเอกสารที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมารวบรวมค้นคว้า พิจารณา วิเคราะห์ สาระสำคัญที่ได้เพื่อเป็นการสนับสนุน สอดคล้อง เชื่อมโยง กับประเด็นด้านต่าง ๆ ในงานวิทยานิพนธ์ พบว่า

ลิเกเป็นการแสดงมีพัฒนาการมาจากการแสดงของชาวไทยมุสลิม เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงสริมคลต่อมาลิเกได้แยกเป็น 2 สาย กลายมาเป็นลิเกลำดัดและลิเกทรงเครื่อง มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแต่งกาย เครื่องดนตรี จนกระทั่งเกิดเป็นคณะลิเกต่าง ๆ ปัจจุบันผู้ชมลิเกมีน้อยลงทุกทีเนื่องจากมีมหรสพอื่นเข้ามามีบทบาทมากขึ้น เช่น ภาพยนตร์ คณะลิเกจึงพยายามพัฒนาโดยเน้นเรื่องแสง เสียง การแต่งกาย ฉาก และใช้เครื่องดนตรีสากลผสมแต่ยังคงรักษาวงปี่พาทย์ไว้เป็นหลัก ลักษณะเด่นของการแสดงลิเก คือการออกแขกเพื่อเป็นการบอกเล่าว่าจะแสดงเรื่องอะไร โดยมีผู้ชักถามและเล่นตลกไปในตัวด้วย ผู้เล่นจะออกมาเต้นอยู่หน้าโรง นุ่งโจงกระเบนยาว สวมเสื้อ ป่านแขนยาว สวมหมวกมีผ้าคล้องคอ เครื่องแต่งกายนี้เป็นสีขาวทั้งหมด บางคนออกแขกหลังโรง โดยมีลูกคู่ร้องเพลงประจำคณะ และบอกเรื่องที่จะแสดงอยู่หลังโรง การดำเนินเรื่องผู้เล่นจะร้อง ด้วยตนเองเป็นการเจรจาไปด้วยในตัว กลอนที่ใช้ร้องเป็นกลอนหก เมื่อร้องจบท่อนหนึ่งวงปี่พาทย์ ก็จะรับครั้งหนึ่งสลับกันไป ในขณะที่ร้องก็ใช้ตะโพนเป็นเครื่องให้จังหวะเป็นวรรค ๆ การเจรจา หลังจากร้องก็ใช้เนื้อหาเดียวกัน เครื่องดนตรีลิเกในยุคแรก ๆ ใช้กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรี เพียงชิ้นเดียว ต่อมาเมื่อวิวัฒนาการตามสำคัญโดยนำเอาวงปี่พาทย์ใช้หลังจากรับแบบแผนมาจาก ละครนอก และเปลี่ยนเอาตะโพนมอญมาแทนกลองรำมะนาการแต่งกายเดิมแต่งกายแบบไทย มุสลิมแล้วเปลี่ยนมาแต่งกายแบบไทย คือชายสวมเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบนมีผ้าคาดเอว หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งโจงกระเบน ห่มสไบ ต่อมาได้พัฒนามาเป็นเครื่องทรงปักดิน ติดลูกปัดแวววาว สวมกำไล ทับทรวง สวมขลุ่ยเป็นแบบลิเกทรงเครื่อง ต่อมานุ่งผ้าแบบพม่าไฟล่ ไปข้างหนึ่ง สวมเครื่องประดับ เสื้อก็ปักเพชร

พลอยแพรวพรรณ ผ้าแถบ คาค้าว หญิงแต่งกาย ชุดราตรีแบบฝรั่ง ปักดิ้นเงินทองหุ่หุ่รา แนวเรื่อง แต่เดิมเล่นเรื่องสั้น ๆ ไม่ค่อยมีสาระมากนัก ต่อมาเอาเรื่องจากวรรณคดีมาเล่น ปัจจุบันพัฒนามา โดยเอาเรื่องนวนิยายยุคปัจจุบันมาเล่น มีบท รักโศก อิจฉา ริษยา ส่วนใหญ่เป็นเรื่องในครอบครัว สามี มีเมียน้อย เกิดการอิจฉา ตบตีกันและไล่ออกจากบ้าน หรือพระเอกเป็นยาจกไปรักนางเอกผู้สูงศักดิ์ เป็นต้น และในเรื่องมักจะมีตัวตลกปนอยู่เพื่อคลายความเครียด

การแสดงลิเกได้แพร่กระจายสู่ภูมิภาคอื่น ๆ โดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งมีการสร้างเส้นทางรถไฟสู่จังหวัดต่าง ๆ การแพร่กระจายการแสดงลิเกจากภาคกลาง ผู้วิจัยสันนิษฐานเบื้องต้นว่า การแพร่กระจายของการแสดงลิเกมาตามทางรถไฟ และหยุดสร้างความมั่นคงหรือเผยแพร่ตามที่ต่าง ๆ ที่มีรถไฟผ่าน เช่น จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดขอนแก่น และจังหวัดอุดรธานี แต่ละจังหวัดที่การแสดงลิเกแพร่กระจายไปถึงมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่นนั้น ๆ มีการปรับเปลี่ยนคำร้อง การดำเนินเรื่อง เพื่อให้เข้ากับท้องถิ่นนั้น ๆ เกิดเป็นลิเกลาว ในจังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี พัฒนามาเป็นหมอลำหมูลำเรื่องต่อกลอน เกิดเป็นลิเกเขมรหรือยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ พัฒนาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน พัฒนาการของการแสดงลิเกที่ได้ปรับอยู่ในวัฒนธรรมของท้องถิ่น มีพัฒนาการที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพสังคม กาลเวลา และความนิยมของท้องถิ่นนั้น

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นศิลปะการแสดงในรูปแบบละครผสมการฟ้อนรำ มีดนตรี เพลง เป็นองค์ประกอบสำคัญในการดำเนินเรื่อง การแสดงประเภทนี้เป็นการแสดงที่ปรากฏในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ เป็นการแสดงที่รับเอาวัฒนธรรมการแสดงจากที่อื่นเข้ามาในชุมชนและมีการพัฒนารูปแบบ โครงสร้างและองค์ประกอบการแสดงจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ประวัติความเป็นมาของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ยังมีความคลุมเครืออยู่มากทั้งอาจได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกทรงเครื่องในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 6 และอาจได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครนอกยี่เกราชาณาจักรกัมพูชา จากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง พบรูปแบบการแสดงและรูปแบบเครื่องแต่งกายที่มีเค้าเดิมจากการแสดงลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 เนื้อเรื่องที่แสดงเป็นลักษณะแบบละครนอกของไทย การดำเนินเรื่องมีการโหมโรง ไหว้ครู เกี่ยวพาราสิ่ เดินป่าชมดง ชมโฉม และการร้องลาผู้ชม เป็นต้น และเครื่องแต่งกายมีการปรับใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นแต่ยังคงยึดหลักแบบดั้งเดิมที่สวมมงกุฎ ชฎา มีกรองคอประดับลูกปัดสีต่างๆ ผู้ชายนุ่งโจงกระเบนไม่สวมสนับเพลา ผู้หญิงนุ่งผ้าพื้นเมือง ผู้แสดงหลักได้แก่ตัวพระ (นายโรง) ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด และผู้รำประกอบบท เป็นต้น

การแสดงยี่เกเขมรได้รับความนิยมอย่างมากเกิดเป็นคณะลิเกมากกว่า 10 คณะในพื้นที่ จังหวัดสุรินทร์ สภาพสังคมความนิยมเปลี่ยนไปด้วยมีการแสดงและสื่อบันเทิงต่างๆเริ่มเข้ามาในท้องถิ่น การแสดงยี่เกเขมรเริ่มมีบทบาทน้อยลง ความนิยมน้อยลง ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนจาก อาชีพลีเกไปทำอย่างอื่นแทน บางคณะเลิกทำการแสดง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้ยี่เกเขมร สาบสูญไปในที่สุด ซึ่งเป็นเหตุผลสำคัญในการศึกษา ค้นคว้า ในด้านความเป็นมา รูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง และด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดง และความเกี่ยวข้องในด้าน ศิลปะ วัฒนธรรมพื้นเมืองของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีเพื่อเป็นเครื่องมือช่วยกำหนดแนวทางในการศึกษาการเชื่อมโยงข้อค้นพบใหม่และปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น เพื่อช่วยอธิบายความสัมพันธ์ของผล การศึกษากับปรากฏการณ์หรือข้อค้นพบที่เกิดขึ้น และนำไปสู่การอธิบายสรุปรวมได้อย่างมีหลักการ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดหลักในการศึกษา คือ แนวคิดทางนาฏกรรมพื้นบ้าน (Folk Performance) ผสมกับทฤษฎีทฤษฎีทางคติชนวิทยา และทฤษฎีมานุษยวิทยาวัฒนธรรม เป็นตัว ช่วยในการศึกษามิติความสัมพันธ์กับชุมชน

แนวคิดทางนาฏกรรมพื้นบ้าน (Folk Performance) มรดกร่วมของคนในชุมชน ที่เกิดขึ้น เพื่อรับใช้คนในสังคมทั้งแบบส่วนตัวและแบบส่วนรวม นาฏกรรมพื้นบ้านมีหลากหลายชนิดและ รูปแบบที่เป็นไปตามสภาพภูมิวัฒนธรรมของแต่ละชุมชนที่แตกต่างกันออกไป นาฏกรรมพื้นบ้าน เกิดขึ้นในชุมชนด้วยสาเหตุ 2 ประการ คือ 1. นาฏกรรมพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจากพิธีกรรมตามความเชื่อ ในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือ แสดงพฤติกรรมออกมาที่สื่อถึงการบูชาด้วยการขับร้อง ประโคม ดนตรี และเคลื่อนไหวอากัปกิริยาเพื่อตอบสนองความต้องการของสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นให้เกิดความพึง พอใจ โดยหวังว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะดลบันดาลความสุขและประทานในสิ่งที่มนุษย์ร้องขอเพื่อสมปรารถนา การเกิดนาฏกรรมจากพิธีกรรมความเชื่อ เกิดจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และเกิดจากการรับอารยธรรม ของชาติอื่น และเกิดจากระบบความคิดสร้างสรรค์ขึ้นจากพิธีกรรม ความเชื่อ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ และจากรับวัฒนธรรมอื่นเข้ามาปรับใช้ให้เหมาะสมกับบริบทพื้นที่ สังคม ประเพณีวัฒนธรรม การ สร้างโดยคนในกลุ่มชน พัฒนาโดยคนในกลุ่มชน เพื่อรับใช้กลุ่มชนนั้น ๆ จนเกิดเป็นนาฏกรรมที่ เป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชน และ 2. นาฏกรรมพื้นบ้านที่เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงของคนในชุมชน เกิด จากการประดิษฐ์พัฒนาขึ้นมาโดยใช้ภาษาท่าทาง ดนตรี การแต่งกาย เพื่อสื่อความหมายในระบบ สัญลักษณ์ แสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบจังหวะ ทำนองเพลง ดนตรี รวมไปถึงการ เต้น การฟ้อนรำ การละเล่น ที่เป็นแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ อันสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับ

วิถีชีวิต ประเพณีและวัฒนธรรม นาฏกรรมเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ อีกด้วย นาฏกรรมเป็นศิลปะที่เกิดมาควบคู่กับมนุษยชาติ เริ่มจากรูปแบบที่เรียบง่ายตามธรรมชาติ การปฏิบัติเพื่อบูชาสิ่งที่เคารพนับถือ การคิดหาเครื่องบันเทิงใจ การเลียนแบบ แล้วปรับปรุงเสริมแต่งให้ประณีต ละเอียด ชับซ้อน งดงาม โดยอาศัยหลักทางทัศนศิลป์ ดนตรี และการแสดงออกทางร่างกาย เกิดเป็นงานนาฏกรรมที่สร้างความสุนทรีย์รสให้กับผู้ชม นาฏกรรมพื้นบ้านจึงเป็นเครื่องสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งแต่ละชุมชนมีวิธีการสืบทอด ถ่ายทอด และรักษาอัตลักษณ์ทางนาฏกรรมของตัวเอง และเป็นสิ่งที่สร้างความภูมิใจให้กับชุมชน

ทฤษฎีทางคติชนวิทยา เพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ และจินตนาการของมนุษย์ ทั้งในมิติที่เป็นสากลและในมิติทางวัฒนธรรมเฉพาะของแต่ละกลุ่มชน ไม่ว่าจะเป็น การศึกษาอนุภาค แบบเรื่อง การแพร่กระจาย โครงสร้าง บทบาท การสร้างอัตลักษณ์ การหาทางออกให้กับมนุษย์ การปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้เหมาะสมกับรสนิยมของยุคสมัยและการสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ ๆ ในบริบทของสังคมสมัยใหม่คติชนที่ถ่ายทอดออกมาในแต่ละครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล่า เพลงร้องเล่นหรือประเพณีบางอย่างในแต่ละครอบครัว ซึ่งนับเป็น family folklore ได้ หรือคติชนของกลุ่มคนในระดับที่ใหญ่ขึ้น คติชนจึงใช้เป็นตัวกำหนดอัตลักษณ์ของกลุ่มชน การเก็บข้อมูลแบบ Performance การศึกษาด้วยวิธีวิทยาแบบ Performance ไม่ได้เก็บข้อมูลเฉพาะตัวนิทาน แต่เก็บข้อมูลแวดล้อมอีกหลายประเภท ตั้งแต่บริบทก่อนการเล่านิทาน บริบทในระหว่างการเล่านิทาน และบริบทหลังการเล่านิทาน ซึ่งรวมความหมายว่าตัวข้อมูลที่นักคติชนบันทึกนั้นคือทั้งหมดของ storytelling event ที่เกิดขึ้นตั้งแต่วันที่ไปบ้านที่จะมีการเล่านิทาน การสนทนาระหว่างผู้เล่ากับนักคติชนผู้เก็บข้อมูล ความเห็นของผู้เล่าเกี่ยวกับตัวนิทาน ตลอดจนความเห็นของนักคติชนที่มีต่อสถานการณ์การเล่านิทานในคืนนั้น การวิเคราะห์ข้อมูลแบบ Performance การตั้งข้อสังเกตเชิงวิเคราะห์ของนักคติชนต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการแสดง ปัจจัยที่เกี่ยวข้องเช่น บทบาทของคนนอกที่มีผลต่อการแสดง การมองคติชนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ควรวิเคราะห์คติชนในฐานะที่เป็นการแสดงและการสื่อความหมายทางวัฒนธรรม การให้รายละเอียดของบริบทพิธีกรรม (context of situation) ว่าแต่ละพิธีกรรมจัดขึ้นที่ใด เวลาใด มีจุดมุ่งหมายอย่างไร เข้าร่วมในพิธีเป็นใครและมีใครบ้าง ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม อุปกรณ์ที่ใช้ในพิธีการสังสรรค์ระหว่างผู้เข้าร่วมพิธี ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีคติชนวิทยาเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาถึงความคิดการสร้างการแสดงเพื่อรับใช้สังคมของชาวเขมรถิ่นไทย การใช้เรื่องราวในการแสดง บทเพลง คำร้อง ภาษา ที่เป็นเครื่องสะท้อนภูมิปัญญาการ

แสดง การใช้ทฤษฎีคติชนเพื่อเป็นแนวทางในการอธิบายถึงอัตลักษณ์ของการแสดงและชุมชน ที่ใช้การแสดงและการสื่อความหมายทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม การศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมของชุมชน มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาเพื่อเรียนรู้ถึงวัฒนธรรม รากฐานความเชื่อ พิธีกรรม ที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งต่าง ๆ ในชุมชน เป็นวัฒนธรรมเฉพาะชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ประการสำคัญเนื่องด้วยวัฒนธรรมเป็นเครื่องสะท้อนอัตลักษณ์ของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการสะท้อนวัฒนธรรมของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี การศึกษาเชิงมานุษยวิทยาอีกด้านหนึ่งคือ การศึกษามนุษย์จากแง่มุมของสังคมวัฒนธรรม อันเป็นสาระหลักของมานุษยวิทยาวัฒนธรรม นักมานุษยวิทยาศึกษาเปรียบเทียบมนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อบันทึก ทำความเข้าใจและอธิบายวิถีชีวิต ระบบความเชื่อ การผลิต พิธีกรรม ระบบการเมือง การรวมกลุ่ม ดนตรี ภูมิปัญญา ภาษา กฎระเบียบ และลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมในด้านอื่น ๆ เพื่อทำการเปรียบเทียบและอธิบายความคล้ายคลึง และแตกต่างของมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก ซึ่งศิลปะและพฤติกรรมการแสดงทั้งหมด เป็นการนำเสนอความใฝ่ฝันหรือ “จินตนาการทางสังคม” (Social fantasy) เพื่อตอบสนองต่อความรู้สึกมั่นคงทางจิตใจ หรือเพื่อความเพลิดเพลินทางอารมณ์ องค์ประกอบของภาพหรืองานศิลปะอื่น ๆ เป็นนามธรรมซึ่งสะท้อนจิตใต้สำนึกของสมาชิกสังคม การใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรมมาเป็นแนวทางในการศึกษาถึงความเป็นมา ความสัมพันธ์ของยี่เกเขมรสุรินทร์กับชุมชน และการใช้ยี่เกเขมรเป็นมหรสพรับใช้สังคมเขมรถิ่นไทย สถานภาพการดำรงอยู่และแนวทางในการสงวนรักษาให้อยู่ในฐานะมรดกร่วมของชุมชน

ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นนาฏกรรมพื้นบ้านของชุมชนกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ที่เกิดขึ้นโดยคนในชุมชนสร้างขึ้นมาให้เป็นมหรสพเพื่อรับใช้ชุมชนและสังคมเขมรถิ่นไทย ยี่เกเขมรสุรินทร์นอกจากเป็นมหรสพบันเทิง ยังปรากฏพิธีกรรม วิถีชีวิต ความเชื่อของคนท้องถิ่น โดยผสมผสานอยู่ในการแสดง เช่น เพลง บทร้อง ท่าฟ้อนรำ เนื้อเรื่อง การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ฝับริพบุรุษ และอำนาจเหนือธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องสะท้อนถึงคุณค่า ความคิด และความหมายของชีวิต และศิลปวัฒนธรรมบรรทัดฐานทางสังคม นอกจากนี้ยี่เกเขมรสุรินทร์ยังเป็นเสมือนเครื่องบันทึกความทรงจำ เรื่องเล่า นิทาน ตำนาน ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ อีกทั้งปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมของสังคม และเพื่อความอยู่รอดของสมาชิกในคณะ การปรับเปลี่ยนและยกเลิกการแสดงยี่เกเขมรที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมที่นิยมมหรสพบันเทิงที่เกิดขึ้น

ใหม่อยู่ตลอดเวลา ผู้วิจัยจึงศึกษาประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นการบันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นวิธีการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้



บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่องยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีการรวบรวมและศึกษาข้อมูล และการเก็บข้อมูลจากภาคสนาม นำมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยศึกษาตามขอบเขตของการวิจัยที่มุ่งศึกษา ประวัติการแสดงและองค์ประกอบการแสดงของยี่เกเขมรสุรินทร์ตามรูปแบบดั้งเดิมเพื่อเป็นการ บันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การลงภาคสนาม การสังเกตการณ์ โดยที่ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกชุดข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่มีความสอดคล้องกับงานวิจัย นำข้อมูลจากการทำกิจกรรมภาคสนามในแต่ละครั้ง ข้อมูลบอกเล่า และข้อมูลที่คลุมเครือ นำมาคิด วิเคราะห์ แยกแยะ พิจารณาอย่างรอบด้าน พิสูจน์ข้อเท็จจริงของข้อมูลด้วยหลักฐานต่าง ๆ นำข้อมูล มารวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผลการวิจัยนำเสนอออกเป็นบท ซึ่งมีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 การกำหนดประเด็นที่ต้องการศึกษา

3.2 รูปแบบการวิจัย

3.3 ขอบเขตของการศึกษา

3.3.1 ด้านเนื้อหา

3.3.2 ด้านระยะเวลา

3.3.3 ด้านพื้นที่การวิจัย

3.4 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

3.4.1 กลุ่มผู้แสดง

3.4.2 กลุ่มนักดนตรี

3.4.3 กลุ่มผู้ชม

3.4.4 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ

3.5 วิธีการดำเนินการศึกษา

3.5.1 การตั้งสมมุติฐานการวิจัย

3.5.2 การวางแผนดำเนินงาน

3.5.3 การออกแบบวิธีการศึกษา

3.5.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.5.5 การเก็บรวบรวมข้อมูลและหลักฐาน

3.5.6 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

3.5.7 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การสรุปผลและนำเสนอผลการวิจัย

3.7 สรุปวิธีดำเนินการวิจัย

โดยมีรายละเอียดของแต่ละขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังต่อไปนี้

3.1 การกำหนดประเด็นที่ต้องการศึกษา

ผู้วิจัยตั้งคำถามเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ถึงประวัติความเป็นมา รูปแบบและองค์ประกอบการแสดง อัตลักษณ์ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นศิลปะการแสดงที่ไม่ใช้การแสดงแบบดั้งเดิมที่อยู่ในพิธีกรรม หรือประเพณีของชาวเขมรถิ่นไทย อย่างเช่น มะมั่วด เรือมตรด เรือมอันเร กันตริ้ม เป็นต้น และตั้งคำถามถึงแนวทางในการอนุรักษ์ยี่เกเขมรสุรินทร์ให้คงอยู่กับสังคมเขมรถิ่นไทย การตั้งคำถามของผู้วิจัยเพื่อแสวงหาแนวทางในการได้ชุดความรู้ใหม่ และความชัดเจนในการตั้งคำถามเพื่อออกแบบกระบวนการดำเนินการวิจัย กลุ่มเป้าหมาย กรณีศึกษา ขอบเขต และวิธีวิทยาในการได้มาซึ่งข้อมูลอย่างเหมาะสม

3.2 รูปแบบการวิจัย

การวิจัยเรื่องยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการศึกษาระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยออกแบบกระบวนการวิจัยตามรูปแบบของการดำเนินการวิจัยเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยและขอบเขตของการศึกษา ซึ่งใช้วิธีการศึกษาจากข้อมูลเอกสาร ดำรงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว และการลงภาคสนามเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก และทำการ

จัดเก็บข้อมูล จัดประเภท หมวดหมู่อย่างมีระบบ นำมาวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ การลงภาคสนามใช้เครื่องมือในการจัดเก็บข้อมูลที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะการใช้กิจกรรมภาคสนามในการสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตการณ์ทั้งในรูปแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม และการจัดประชุมกลุ่มเพื่อขอรับข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ และนำมาเรียบเรียงนำเสนอตามรูปแบบของวิธีการวิจัย

3.3 ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษา ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อของขอบเขตการศึกษาออกเป็น 3 ด้านคือ 1. ด้านเนื้อหา 2. ด้านระยะเวลา และ 3. ด้านพื้นที่ในการวิจัย ดังนี้

3.3.1 ด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการศึกษาด้านเนื้อหาของการวิจัย เพื่อให้ครอบคลุมตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

- ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
 - ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทยและต่างประเทศที่เกี่ยวข้องหรือมีความสอดคล้องในด้านต่าง ๆ ของยี่เกเขมรสุรินทร์
 - ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย
 - ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
 - ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงในด้าน กระบวนท่ารำ รูปแบบการแสดง บทการแสดง บทร้อง-เจรจา เพลง-เครื่องดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
 - ข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอด การถ่ายทอดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในครอบครัว สายตระกูล และบุคคลในชุมชนที่ยังคงแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และเคยแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
 - แนวคิดและทฤษฎีนาฏกรรมพื้นเมือง (Folk Performance)
- ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยได้ศึกษาข้อมูลจาก เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้
- สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ และสำนักหอสมุดแห่งชาติ

- สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (หอสมุดกลาง)
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยขอนแก่น ศูนย์วัฒนธรรมมหาวิทยาลัยขอนแก่น และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ สุรินทร์
- สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์
- หมู่บ้านวัฒนธรรมกันตริ้ม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์
- หมู่บ้านดงเค็ง ตำบลเมืองลิง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์
- หมู่บ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์
- หมู่บ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ศูนย์เรียนรู้วิถีชุมชนคนกับไหม บ้านไหมทองสระเร็น ตำบลนาบัว อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- หน่วยงาน องค์กร ทั้งภาครัฐและเอกชนที่เกี่ยวข้องกับด้านนาฏศิลป์และศิลปวัฒนธรรม

3.3.2 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ตั้งแต่อดีต จนถึงพ.ศ. 2564 โดยมีระยะเวลาและแผนการดำเนินงานรวม 3 ปี ตั้งแต่ปีการศึกษา 2562 ถึงปีการศึกษา 2564

3.3.3 ด้านพื้นที่ในการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาโดยเลือกพื้นที่วิจัย (Study Site) ซึ่งเลือกพื้นที่ในการวิจัยแบบเจาะจง ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เท่านั้น โดยผู้วิจัยเจาะจงในด้านพื้นที่การวิจัยคือ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นคณะ

ยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ยังทำการแสดงอยู่ในปัจจุบัน อีกทั้งยังมีประชากรด้านการแสดงยี่เกครบทุกฝ่าย สามารถจัดการแสดงได้เต็มรูปแบบ และผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่วิจัยที่เกี่ยวข้อง คือ

1. หมู่บ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสี อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
2. หมู่บ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอบราสาท จังหวัดสุรินทร์
3. หมู่บ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์
4. หมู่บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์
5. ศูนย์เรียนรู้วิถีชุมชนคนกับไหม บ้านไหมทองสระเร็น อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์

โดยทั้ง 5 ชุมชนเป็นพื้นที่ที่มีคณะยี่เกเขมร และเก็บรักษาเครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งปัจจุบันมีผู้ที่เคยแสดงยังสามารถให้ข้อมูลและสาธิตการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้

3.4 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง โดยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้แสดง กลุ่มนักดนตรี กลุ่มผู้ชม และกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

3.4.1 กลุ่มผู้แสดง

กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้แสดงยี่เกเขมรและยังคงทำการแสดงในปัจจุบัน และกลุ่มบุคคลที่เคยแสดงยี่เกเขมร ซึ่งกลุ่มผู้แสดงเป็นผู้แสดงในทุกบทบาทตัวละครของการแสดงยี่เกเขมร

จำนวน 20 คน ได้แก่	คณะยี่เกเขมรบ้านผาง	จำนวน 10 คน
	คณะยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง	จำนวน 6 คน
	คณะยี่เกเขมรบ้านโคกหม	จำนวน 2 คน
	คณะยี่เกเขมรบ้านแสกแอ	จำนวน 2 คน

3.4.2 กลุ่มนักดนตรี

กลุ่มบุคคลที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงของการแสดงยี่เกเขมร ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่ยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน และกลุ่มบุคคลที่เคยบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมร

จำนวน 10 คน ได้แก่	คณะยี่เกเขมรบ้านผาง	จำนวน 6 คน
	คณะยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง	จำนวน 2 คน
	คณะยี่เกเขมรบ้านโคกหม	จำนวน 1 คน
	คณะยี่เกเขมรบ้านแสกแอ	จำนวน 1 คน

3.4.3 กลุ่มผู้ชม

กลุ่มบุคคลที่อยู่ในชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมร ที่เคยรับชมมาอย่างต่อเนื่อง และกลุ่มบุคคลที่เคยชมการแสดงยี่เกเขมร อีกทั้งกลุ่มบุคคลที่เคยทำการว่าจ้างการแสดงยี่เกเขมรมาแสดงในงานต่าง ๆ จำนวน 30 คน ได้แก่

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์	จำนวน 2 คน
บ้านดงมัน ต.คอโค อ.เมือง จ.สุรินทร์	จำนวน 2 คน
บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	จำนวน 4 คน
บ้านดงเค็ง ต.เมืองลิ้ง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	จำนวน 3 คน
บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์	จำนวน 2 คน
บ้านแสกแอ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์	จำนวน 2 คน
บ้านกระหม ต.นาบัว อ.เมือง จ.สุรินทร์	จำนวน 2 คน
บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	จำนวน 5 คน
บ้านกระหาด ต.กระหาด อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	จำนวน 4 คน
บ้านปรือรุง ต.เชื้อเพลิง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์	จำนวน 4 คน

3.4.4 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ

กลุ่มบุคคลที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ นักวิชาการ ผู้วิจัย ผู้ทำการศึกษาค้นคว้ามีความรู้ในด้านการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย การแสดงยี่เกเขมรในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา ศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นต้น จำนวน 10 คน ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการ จำนวน 3 คน

ผู้เชี่ยวชาญการแสดงพื้นบ้านเขมรถิ่นไทย

จำนวน 4 คน

ผู้เชี่ยวชาญการแสดงพื้นบ้านในและนอกราชอาณาจักร จำนวน 3 คน

3.5 วิธีการดำเนินการศึกษา

การดำเนินการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งภาพถ่ายเก่าและภาพเคลื่อนไหวของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ตลอดจนการลงภาคสนามเพื่อสังเกตการณ์เชิงลึกแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ซึ่งได้มีการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ และข้อมูลจากการลงภาคสนาม ศึกษาและนำมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีวิธีการดำเนินการศึกษา ดังนี้

3.5.1 การตั้งสมมติฐานการวิจัย

ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานการวิจัย (Research Hypothesis) เป็นคำถามที่คาดหวังในการวิจัย เพื่อเป็นคำตอบที่ตรงประเด็นปัญหาการวิจัย มีความชัดเจนมากพอที่จะพิสูจน์ สามารถศึกษาได้ ภายในระยะเวลาที่กำหนด มีขอบเขตเหมาะสมในการศึกษา สอดคล้องกับสถานการณ์และความ เป็นจริง การเลือกใช้ข้อมูลได้อย่างถูกต้อง การเลือกรูปแบบการวิจัยที่เหมาะสม โดยสมมติฐานของ การศึกษาครั้งนี้ คือ

1. ยี่เกเขมรสุรินทร์มีประวัติความเป็นมาได้รับอิทธิพลจากลิเกทรงเครื่องของ กรุงเทพมหานคร และมาสู่จังหวัดสุรินทร์ตามเส้นทางรถไฟ
2. ยี่เกเขมรสุรินทร์มีประวัติความเป็นมาได้รับอิทธิพลจากละครยี่เกกัมพูชา
3. ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นการแสดงที่ชุมชนเขมรถิ่นไทยรับเอาอิทธิพลการแสดงจาก ลิเกทรงเครื่องของราชอาณาจักรไทย และละคอนยี่เกของราชอาณาจักรกัมพูชา มาผสมผสานกับการ แสดงพื้นเมืองดั้งเดิมในชุมชน พัฒนาการแสดงจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ทางการแสดง
4. ยี่เกเขมรสุรินทร์มีองค์ประกอบการแสดงและรูปแบบการแสดงในลักษณะละคร พื้นบ้าน และมีจารีตเกี่ยวกับการแสดงที่มีความแตกต่างจากศิลปะการแสดงอื่น ๆ ในจังหวัดสุรินทร์
5. ยี่เกเขมรสุรินทร์ใกล้สูญหายเนื่องจากความนิยมลดลงและขาดช่วงในการสืบทอด การหาแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

3.5.2 การวางแผนดำเนินงาน

ผู้วิจัยได้วางแผนการดำเนินงานวิจัย เพื่อดำเนินงานได้อย่างรอบคอบและมีความคุม
ระยะเวลาการดำเนินงาน โดยผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาตั้งแต่ปีการศึกษา 2562 ถึงปีการศึกษา 2564
ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 2 แผนดำเนินงาน

ที่	กิจกรรม	ระยะเวลา	จำนวนครั้ง	กลุ่มเป้าหมาย	ตัวชี้วัด	หมายเหตุ
1	ศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	สิงหาคม – กรกฎาคม 2562	ตลอด ระยะเวลา การ ดำเนินการ	-	ได้ข้อมูลเบื้องต้นเพื่อ เตรียมการสำรวจ ข้อมูลเบื้องต้น และ ความเป็นไปได้ใน การดำเนินการวิจัย	ผู้วิจัยทำการศึกษา ข้อมูลและนำเสนอ ต่อคณาจารย์ใน หลักสูตร
2	สอบคุณสมบัติ (QE)	มีนาคม 2562	1 ครั้ง	-	สอบผ่าน กระบวนการสอบ คุณสมบัติ (QE)	ผู้วิจัยดำเนินการ สอบตามขั้นตอน ของหลักสูตร
3	สอบโครงร่าง วิทยานิพนธ์	สิงหาคม 2562	2 ครั้ง	-	- โครงร่าง วิทยานิพนธ์ผ่านการ ประชาพิจารณ์จาก กรรมการในหลักสูตร - โครงร่าง วิทยานิพนธ์ผ่านการ สอบจาก คณะกรรมการ ภายนอก	ครั้งที่ 1 คณะกรรมการใน หลักสูตร ครั้งที่ 2 คณะกรรมการ ภายนอก
4	ศึกษาข้อมูล จากเอกสาร และ การสัมภาษณ์	กันยายน - กรกฎาคม 2562	ตลอด ระยะเวลา การ ดำเนินการ	- ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ เกี่ยวกับการ แสดงยี่เก	- ได้ข้อมูล แนวคิด และทฤษฎี จาก เอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่	ผู้วิจัยดำเนินการ ศึกษาข้อมูลจาก เอกสารแหล่งต่าง ๆ และการ

ที่	กิจกรรม	ระยะเวลา	จำนวนครั้ง	กลุ่มเป้าหมาย	ตัวชี้วัด	หมายเหตุ
				เขมรสุรินทร์	<p>เกี่ยวข้อง</p> <ul style="list-style-type: none"> - ได้กลุ่มเป้าหมายและแนวทางการศึกษา และการดำเนินการวิจัย - ได้เครื่องมือของการศึกษาในประเภทต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลครบทุกประเด็นและมีคุณภาพในการจัดเก็บข้อมูล - ได้แผนการดำเนินงานและโครงสร้างของงานวิจัย 	สัมภาษณ์เบื้องต้น เพื่อดำเนินการวิจัยเกี่ยวกับยี่เกเขมร ก่อนดำเนินการกิจกรรมภาคสนาม
5	ลงพื้นที่ภาคสนามเก็บรวบรวมข้อมูล	สิงหาคม – กรกฎาคม 2563	5 ครั้ง	<ul style="list-style-type: none"> - คณะยี่เกเขมรในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ - คณะยี่เกเขมรบ้านผาง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ 	<ul style="list-style-type: none"> - ได้ปฏิบัติการลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลยี่เกเขมรสุรินทร์ และผู้ที่เกี่ยวข้อง - ได้ชุดข้อมูลยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ ตามประเด็นของการวิจัย 	ผู้วิจัยดำเนินการกิจกรรมภาคสนามตามที่วางแผนไว้ และสถานการณ์เกี่ยวกับป้องกันโรคระบาดไวรัสโคโรนา จึงมีการปรับเปลี่ยนวัน เวลา ในการดำเนินกิจกรรมภาคสนาม

ที่	กิจกรรม	ระยะเวลา	จำนวนครั้ง	กลุ่มเป้าหมาย	ตัวชี้วัด	หมายเหตุ
6	วิเคราะห์ข้อมูล	สิงหาคม – พฤศจิกายน 2563	ตลอดระยะเวลาการดำเนินการ	-	- ได้ข้อมูลจากกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ - ได้ผลวิเคราะห์ ชุดความรู้ ข้อมูลสำคัญตามวัตถุประสงค์งานวิจัย	ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นต่าง ๆ ให้ครอบคลุมทุกประเด็น และนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาได้ตรวจสอบและให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุง
7	ร่างวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์	ธันวาคม 2563	1 ครั้ง	อาจารย์ที่ปรึกษา	- ได้โครงร่างวิทยานิพนธ์ 5 บท โดยผ่านข้อวิพากษ์จากอาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้วิจัยจัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ เพื่อเตรียมสอบร่างวิทยานิพนธ์
8	สอบร่างวิทยานิพนธ์	ธันวาคม 2563	1 ครั้ง	อาจารย์ที่ปรึกษา	- ได้โครงร่างวิทยานิพนธ์ 5 บท ที่ผ่านการสอบโดยกรรมการภายในหลักสูตร หรือการสอบกับอาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้วิจัยดำเนินการสอบร่างวิทยานิพนธ์กับอาจารย์ที่ปรึกษา
9	การประชุมสนทนากลุ่ม	พฤศจิกายน 2563	1 ครั้ง	ผู้ทรงคุณวุฒิ	- ได้จัดประชุมผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อเป็นการรับ	ผู้วิจัยดำเนินการสอบประชุมปรึกษาพิจารณา ที่จัดขึ้น

ที่	กิจกรรม	ระยะเวลา	จำนวนครั้ง	กลุ่มเป้าหมาย	ตัวชี้วัด	หมายเหตุ
					ข้อเสนอแนะ และ แนวทางการพัฒนา วิทยานิพนธ์	โดยหลักสูตร
10	แก้ไขปรับปรุง วิทยานิพนธ์	มกราคม – พฤษภาคม 2564	ตลอด ระยะเวลา การ ดำเนินการ		- ได้แก้ไข ปรับปรุง พัฒนา และเพิ่มเติม ข้อมูลต่าง ๆ ตาม ผู้ทรงคุณวุฒิและ กรรมการภายใน หลักสูตร	ผู้วิจัยดำเนินการ แก้ไขปรับปรุง เพื่อให้วิทยานิพนธ์ มีความสมบูรณ์มาก ขึ้น
11	ตีพิมพ์ เผยแพร่ บทความวิจัย	สิงหาคม – ธันวาคม 2564	ตลอด ระยะเวลา การ ดำเนินการ	วารสารวิชา การ TCI	- บทความจำนวน 2 ฉบับ ตีพิมพ์วารสาร TCI ฐาน 1 หรือ 2 วารสารทางด้าน ศิลปกรรมศาสตร์ หรือมนุษยศาสตร์	ผู้วิจัยดำเนินการ จัดทำบทความวิจัย เพื่อส่งวารสาร และ ดำเนินการตาม กระบวนการของ วารสารนั้นให้ได้ไป ตอบรับการตีพิมพ์ ตามกำหนดของ หลักสูตร
12	สอบ วิทยานิพนธ์ และนำเสนอ ผลงานวิจัย	เมษายน 2565	1 ครั้ง	กรรมการ ภายในและ กรรมการ ภายนอก หลักสูตร	- วิทยานิพนธ์ฉบับ สมบูรณ์	ผู้วิจัยดำเนินการ สอบวิทยานิพนธ์ ตามกำหนดการ ของหลักสูตร

3.5.3 การออกแบบวิธีการศึกษา

ผู้วิจัยออกแบบวิธีการศึกษาที่มีการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative) ซึ่งเป็นการวิจัยเอกสาร (Documentary) ด้วยวิธีการวิจัยจากการสังเกต (Observation) การบันทึกภาคสนาม (Field Notes) การรวบรวมข้อมูลจากเอกสารแหล่งต่าง ๆ การสัมภาษณ์ (Interview) ด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบคำถามปลายเปิด การสังเกต (Observation) เป็นการรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยการเลือกใช้วิธีการแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมเพื่อหาคำตอบที่ตรงประเด็นการวิจัย การวางแผนทำงานอย่างมีระบบ มีระบบการบันทึกที่สัมพันธ์กับแผนที่วางไว้ และการควบคุมความเสี่ยง โดยผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วม ความตั้งใจ การรับรู้ของผู้สังเกต ซึ่งใช้สถานการณ์จริงและสถานการณ์ที่สร้างขึ้น การบันทึกข้อมูลด้วยเครื่องมือบันทึกเสียง ภาพเคลื่อนไหว ภาพนิ่ง และการตรวจสอบข้อมูลให้ครบถ้วนก่อนออกจากพื้นที่ การเข้าไปมีส่วนร่วมในชุมชน (Participation) การศึกษาจากสถานที่จริง (On-Site) ทำให้มีโอกาสได้สัมผัสและเข้าใจสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ได้สัมผัสกับปัญหาโดยตรง ทำให้ได้ข้อมูลที่คาดหวังและไม่คาดหวังซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งนี้

3.5.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการศึกษาวิจัย ดังนี้

3.5.4.1 การค้นคว้าหนังสือ เอกสาร ตำราทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากหนังสือ เอกสาร ตำราทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความวิจัย บทความวิชาการทั้งในประเทศและต่างประเทศ ข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ เพื่อนำมารวบรวมใช้เป็นฐานข้อมูลในการศึกษา โดยเฉพาะการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาด้านประวัติศาสตร์ ที่มา พัฒนาการ รูปแบบ ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ อีกทั้งแนวคิดทฤษฎีด้านมานุษยวิทยา สังคมวิทยา วัฒนธรรม และชาติพันธุ์วิทยา

3.5.4.2 แบบสัมภาษณ์ เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลในด้านต่างๆเชิงลึก

เกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมร ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เพื่อให้ได้ข้อมูลครอบคลุมทุกประเด็นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้ และคำนึงถึงหลักจริยธรรมในการสัมภาษณ์ตามระเบียบวิธีการวิจัยและหลักจริยธรรม ซึ่งใช้สัมภาษณ์บุคคลกลุ่มบุคคล ดังนี้

3.5.4.2.1 กลุ่มผู้แสดง ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้แสดงยี่เกเขมรและยังคงทำการแสดงในปัจจุบัน และกลุ่มบุคคลที่เคยแสดงยี่เกเขมร ซึ่งกลุ่มผู้แสดงเป็นผู้แสดงในทุกบทบาทตัวละครของการแสดงยี่เกเขมร

3.5.4.2.2 กลุ่มนักดนตรี ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงของการแสดงยี่เกเขมร ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่ยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน และกลุ่มบุคคลที่เคยบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมร

3.5.4.2.3 กลุ่มผู้ชม ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่อยู่ในชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมรที่เคยรับชมมาอย่างต่อเนื่อง และกลุ่มบุคคลที่เคยชมการแสดงยี่เกเขมร อีกทั้งกลุ่มบุคคลที่เคยทำการว่าจ้างการแสดงยี่เกเขมรมาแสดงในงานต่างๆ

3.5.4.2.4 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ นักวิชาการ ผู้วิจัย ผู้ทำการศึกษาค้นคว้าในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีความรู้ในด้านการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย การแสดงยี่เกในราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา ศิลปะการแสดง พื้นบ้านที่เกี่ยวข้อง ศิลปะแขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

3.5.4.3 แบบบันทึกในการลงภาคสนาม ผู้วิจัยสร้างแบบบันทึกการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมขึ้นมาเพื่อใช้ในการบันทึกข้อมูลและพฤติกรรมของกลุ่มบุคคลต่าง ๆ ที่ทำการสัมภาษณ์ โดยเฉพาะการบันทึกภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหวการแสดงต่างๆของผู้ให้สัมภาษณ์ ซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลที่เป็นขั้นตอนสำคัญเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ด้านต่างๆและเป็นประโยชน์สูงสุดสำหรับการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ตามแบบดั้งเดิม

3.5.4.4 แบบบันทึกการประชุมกลุ่มย่อย (FOCUS GROUP) การจัดประชุมกลุ่มย่อยเป็นวิธีการศึกษา รวบรวม วิเคราะห์ พิจารณา ตรวจสอบ โดยมีกลุ่มบุคคลที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ และเป็นที่ยอมรับทางด้านนาฏกรรมหรือ/และที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก ประวัติศาสตร์ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เป็นต้น สำหรับการศึกษาในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการประชุมย่อย (FOCUS GROUP) เพื่อเป็นการศึกษาข้อมูล ตรวจสอบ ยืนยัน ในความถูกต้องของข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเพื่อให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย และเพื่อเป็นการเติมเต็มรับคำแนะนำ ข้อเสนอแนะ อันเป็นประโยชน์ต่องานศึกษาในครั้งนี้

3.5.5 การเก็บรวบรวมข้อมูลและหลักฐาน

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องและเชื่อมโยงสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่อประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าในประเด็นคำถามต่างๆ และครอบคลุมกับเนื้อหาของการวิจัยในครั้งนี้ โดยมีรายละเอียดของการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

3.5.5.1 การค้นคว้าหนังสือ เอกสาร ตำราทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความทางวิชาการ บทความวิจัย ในด้านต่างๆที่เกี่ยวข้องและสอดคล้องกับข้อมูลในด้านต่างๆที่ต้องการศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ซึ่งเกี่ยวข้องในด้านของข้อมูลการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทยและประเทศต่าง ๆ ที่มีการแสดงลิเกหรือใกล้เคียงกับการแสดงลิเกในราชอาณาจักรไทย เกี่ยวข้องในด้านข้อมูลการแสดงยี่เกเขมร และเกี่ยวข้องในด้านข้อมูลการแสดงนาฏกรรมพื้นบ้าน ศิลปะแขนงต่าง ๆ อีกทั้งจารีต พิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์

3.5.5.2 การศึกษาจากภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมร อีกทั้งภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว ของการแสดงยี่เกเขมร และที่มีความใกล้เคียงกับการแสดงทั้งของในประเทศไทยและต่างประเทศ เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรในอดีต อีกทั้งเพื่อเป็นการศึกษาวิเคราะห์ถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยมีวิธีการรวบรวมจากการสืบค้นในคลังภาพ เอกสาร งานวิจัย และบุคคลที่มีการสะสมภาพเก่าเกี่ยวกับการแสดงลิเกหรือศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกทั้งในราชอาณาจักรไทยและต่างประเทศ

3.5.5.3 การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องและมีบทบาทสำคัญของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญในการดำเนินการวิจัยในการลงภาคสนามเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก โดยเป็นบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้แสดงยี่เกเขมร และยังคงทำการแสดงในปัจจุบัน และกลุ่มบุคคลที่เคยแสดงยี่เกเขมร ซึ่งกลุ่มผู้แสดงเป็นผู้แสดงในทุกบทบาทตัวละครของการแสดงยี่เกเขมร บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงของการแสดงยี่เกเขมร ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่ยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน และกลุ่มบุคคลที่เคยบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมร และบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่อยู่ในชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมรที่เคยรับชมมาอย่างต่อเนื่อง และกลุ่มบุคคลที่เคยชมการแสดงยี่เกเขมร อีกทั้งกลุ่มบุคคลที่เคยทำการว่าจ้างการแสดงยี่เกเขมรมาแสดงในงานต่างๆ อีกทั้งผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรและการแสดงลิเกในประเภทต่าง ๆ ทั้งบุคคลในองค์กรภาครัฐ ภาคเอกชน ภาคประชาชน เป็นต้น

3.5.5.4 การสัมภาษณ์กลุ่มบุคคล (การประชุมกลุ่มย่อย FOCUS GROUP) การจัดประชุมกลุ่มเพื่อรับฟังข้อเสนอแนะ และเพื่อเป็นการยืนยันความถูกต้องของข้อมูลในด้านต่างๆ ซึ่งเป็นบุคคลที่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรและศิลปะการแสดงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.5.6 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยลงภาคสนามเก็บข้อมูลด้านการแสดงยี่เกเขมร โดยได้ทำการสำรวจข้อมูลเป็นเบื้องต้นเพื่อเป็นการสำรวจฐานข้อมูล ความเป็นได้ และความร่วมมือเบื้องต้นระหว่างผู้วิจัยและกลุ่มประชากรตามขอบเขตการศึกษา อีกทั้งผู้วิจัยวางแผนเพื่อเก็บข้อมูลการแสดงยี่เกเขมรอย่างละเอียด และบันทึกวิดีโอการแสดงยี่เกเขมร อีกทั้งขอรับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำยี่เกเขมร อีกทั้งผู้วิจัยทำการลงภาคสนามเพื่อเป็นการนำเสนอ การเก็บรายละเอียดข้อมูล ในประเด็นที่ยังไม่ชัดเจน เป็นครั้งต่อ ๆ ไปโดยมีรายละเอียดการลงภาคสนามและการวางแผนลงภาคสนาม ดังนี้

ตารางที่ 3 กิจกรรมภาคสนาม

วัน เดือน ปี	สถานที่	รายละเอียด	หมายเหตุ
4 มกราคม 2563	ศูนย์เรียนรู้วิถี ชุมชนคนกับ ไหม ต.นาบัว อ.เมือง จ.สุรินทร์	แหล่งเรียนรู้ศิลปะการทอผ้าพื้นเมืองสุรินทร์ และยังเก็บรวบรวมเครื่องประดับการแสดงยี่เกเขมรเอาไว้จัดเป็นนิทรรศการด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองสุรินทร์ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเบื้องต้นในประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมร และขอคำแนะนำ ความร่วมมือในการให้ข้อมูลและประสานเครือข่ายการแสดงยี่เกเขมร เพื่อเป็นการลงภาคสนามในครั้งต่อไป	ลงภาคสนาม ครั้งที่ 1 ระหว่างวันที่ 4 – 6 มกราคม 2563
5 มกราคม 2563	บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	ชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมร และยังคงทำการแสดงตามงานว่าจ้างและการสาธิตในโอกาสต่าง ๆ การลงภาคสนามครั้งแรกที่ชุมชนบ้านผาง หัวหน้าคณะยี่เกเขมร คือ นางสาว มิ่งดี ได้ให้ข้อมูลเบื้องต้นและสาธิตการขับร้องยี่เกเขมร ที่สำคัญให้ความยินดีในการให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรในครั้งต่อไป	

วัน เดือน ปี	สถานที่	รายละเอียด	หมายเหตุ
6 มกราคม 2563	บ้านดงมัน ต.คอโค อ.เมือง จ.สุรินทร์	ชุมชนที่ได้รับการประกาศให้เป็นหมู่บ้านวัฒนธรรมกันตรึม จังหวัดสุรินทร์ มีคณะกันตรึมในชุมชนนี้ถึง 5 คณะ ผู้วิจัยเข้าสัมภาษณ์ขอข้อมูลจากนางสำรวม ดีสม (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์) ผู้เคยคลุกคลีกับการแสดงยี่เกเขมร เพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้น และขอข้อมูลติดต่อเครือข่ายศิลปินยี่เกเขมรในชุมชนที่เคยมีคณะยี่เกเขมร เพื่อลงภาคสนามในครั้งต่อไป	
12 เมษายน 2564	บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	บันทึกการแสดงยี่เกเขมรตั้งแต่การแต่งตัว การไหว้ครู การโหมโรง การเข้าเรื่อง และการลาอีกทั้งกระบวนการทำรำแบบดั้งเดิม ในรูปแบบภาพเคลื่อนไหว ภาพนิ่ง และเก็บข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ	ลงภาคสนามครั้งที่ 2 ระหว่างวันที่ 12-13 เมษายน 2564
14 เมษายน 2564	บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	บันทึกกระบวนการทำรำของการแสดงยี่เกเขมรและบทบาทการแสดง เช่น รำไหว้ครู รำโหมโรง เกี้ยวพาราสี เป็นต้น	
13 สิงหาคม 2564	บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	เก็บรายละเอียดข้อมูลประวัติและประชากรของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	
20 ตุลาคม 2564	บ้านดงมัน ต.คอโค อ.เมือง จ.สุรินทร์	ลงภาคสนามเพื่อขอบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ในความทรงจำของนางสำรวม ดีสม (นายกสมาคมศิลปินพื้นบ้านอีสานใต้) และข้อมูลการแสดงพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย	ลงภาคสนามครั้งที่ 3 ระหว่างวันที่ 20 – 24 ตุลาคม 2564
21 ตุลาคม 2564	บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท	ชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมร โดยผู้วิจัยทำการลงภาคสนามเพื่อเป็นการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในอดีต และปัจจุบัน เพื่อนำ	

วัน เดือน ปี	สถานที่	รายละเอียด	หมายเหตุ
	จ.สุรินทร์	ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์คณะต่าง ๆ ในจังหวัดสุรินทร์ มาวิเคราะห์ถึงสถานภาพในปัจจุบันของการแสดงยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์	
22 ตุลาคม 2564	บ้านแสกแอ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์	ชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมร โดยผู้วิจัยทำการลงภาคสนามเพื่อเป็นการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในอดีต และปัจจุบัน เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์คณะต่าง ๆ ในจังหวัดสุรินทร์ มาวิเคราะห์ถึงสถานภาพในปัจจุบันของการแสดงยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์	
23 ตุลาคม 2564	บ้านดงเค็ง ต.เมืองลิง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	ชุมชนที่มีคณะยี่เกเขมร โดยผู้วิจัยทำการลงภาคสนามเพื่อเป็นการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในอดีต และปัจจุบัน เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์คณะต่าง ๆ ในจังหวัดสุรินทร์ มาวิเคราะห์ถึงสถานภาพในปัจจุบันของการแสดงยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์	
24 ตุลาคม 2564	บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	ผู้วิจัยลงภาคสนามคณะยี่เกเขมรบ้านผางเพื่อขอตรวจสอบข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา และการสืบทอดการแสดงในแต่ละช่วงของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	
16 มกราคม 2565	บ้านปรีอรุ่ง ต.เชื้อเพลิง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์	ผู้วิจัยลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในด้านบทบาทการแสดง โดยติดตามคณะยี่เกเขมรบ้านผางไปทำการแสดงในงานอุปสมบทนายพีระพัฒน์ พามา	ลงภาคสนามครั้งที่ 4
18 พฤษภาคม 2565	บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์	ผู้วิจัยลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่คณะยี่เกเขมรนำมาแสดง เกี่ยวกับเรื่องนิทานพื้นบ้าน นางบัวตูม และตรวจสอบรายชื่อสมาชิกคณะยี่เกเขมรบ้านผาง	ลงภาคสนามครั้งที่ 5

3.5.7 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ตรวจสอบข้อมูลทุกด้านและทุกแหล่งที่มาโดยรวบรวม เรียบเรียง เพื่อ สะดวกต่อขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์เป็นหมวดหมู่ ดังนี้

3.5.7.1 การวิเคราะห์เนื้อหา

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในด้าน เนื้อหาประวัติความเป็นมาของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ อีกทั้งวัฒนธรรม ความสัมพันธ์และบริบท ทางสังคมของยี่เกเชมร กระบวนท่ารำ รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของการแสดง ของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ เพื่อให้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ ผู้วิจัย ตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆทั้งเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ เมื่อได้ข้อมูลครบถ้วนตามประเด็นต่างๆอย่างสมบูรณ์ จึงทำ การวิเคราะห์ข้อมูลตามระเบียบวิธีการวิจัย

3.5.7.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลที่ได้จากการลงภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ การ สังเกตการณ์ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ข้อมูลจากภาพถ่าย วิดีโอการแสดง และภาพที่บันทึก ระหว่างการลงภาคสนาม เพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อมูลของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ในด้านต่างๆ โดยเฉพาะประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดง อีกทั้งบริบทโดยรอบที่ เกี่ยวข้องเพื่อเป็นข้อมูลที่เชื่อมโยงถึงการนำภูมิประวัติของยี่เกเชมรสุรินทร์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ วิเคราะห์จากการศึกษาภาคสนาม และนำข้อมูลที่วิเคราะห์มาเรียบเรียง จัดหมวดหมู่ข้อมูล เพื่อให้ สะดวกต่อการนำเสนอและเป็นประโยชน์มากที่สุดต่อประเด็นเนื้อหาตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

3.5.7.3 การนำข้อมูลมาเรียบเรียงจัดเป็นหมวดหมู่

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลในเนื้อหาด้านต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการ แสดงลิเกเชมรในราชอาณาจักรไทย และวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม จึงนำข้อมูลมาเรียบเรียง และ จัดเป็นหมวดหมู่ โดยการวิจัยเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้สรุปเป็นเนื้อหาข้อมูล โดยมีการ อ้างอิงจากแหล่งข้อมูลต่างๆ อีกทั้งมีการตรวจสอบเพื่อให้ข้อมูลมีความถูกต้องและมีความน่าเชื่อถือ ตลอดจนการจัดประชุมกลุ่มโดยมีผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้านการแสดงยี่เกเชมรและการแสดงพื้นบ้านที่ เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการให้ข้อเสนอแนะและเพื่อการยืนยันข้อมูลในด้านต่างๆ ให้มีความถูกต้องมากที่สุด

3.6 การสรุปผลและนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาและการลงภาคสนาม ผ่านการตรวจสอบวิเคราะห์ข้อมูล จึงนำข้อมูลมาเรียบเรียงตามกระบวนการนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์และจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ดังนั้นการนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์และการสอบโครงร่างวิทยานิพนธ์ในการสอบนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์เพื่อให้คณะกรรมการลงความเห็นถึงหัวข้อที่จะทำการศึกษา และการสอบโครงร่างวิทยานิพนธ์เพื่อเป็นการนำเสนอถึงการศึกษาข้อมูลตามหัวข้อวิทยานิพนธ์และตรงตามวัตถุประสงค์ของวิทยานิพนธ์ เพื่อให้คณะกรรมการลงความเห็นและข้อเสนอแนะ ซึ่งผู้วิจัยได้นำคำแนะนำจากคณะกรรมการมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้วิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์มากที่สุดการจัดทำรูปเล่มวิจัย โดยแบ่งเป็น 5 บท ประกอบไปด้วย

บทที่ 1 บทนำ

- 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ
- 1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา
- 1.3 ขอบเขตการศึกษา
- 1.4 คำจำกัดความ/ นิยามศัพท์เฉพาะ
- 1.5 วิธีการดำเนินการศึกษา
- 1.6 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงาน
- 1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
- 1.8 คำสำคัญ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

- 2.1 หนังสือทั่วไป
- 2.2 หนังสือแปล
- 2.3 วิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง
- 2.4 หนังสือและบทความต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง
- 2.5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
- 2.6 ภาพถ่ายการแสดงลิเก
- 2.7 สรุปวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

- 3.1 การกำหนดประเด็นที่ต้องการศึกษา

3.2 รูปแบบการวิจัย

3.3 ขอบเขตของการศึกษา

3.3.1 ด้านเนื้อหา

3.3.2 ด้านระยะเวลา

3.3.3 ด้านพื้นที่การวิจัย

3.4 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

3.4.1 กลุ่มผู้แสดง

3.4.2 กลุ่มนักดนตรี

3.4.3 กลุ่มผู้ชม

3.4.4 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ

3.5 วิธีการดำเนินการศึกษา

3.5.1 การตั้งสมมติฐานการวิจัย

3.5.2 การวางแผนดำเนินงาน

3.5.3 การออกแบบวิธีการศึกษา

3.5.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.5.5 การเก็บรวบรวมข้อมูลและหลักฐาน

3.5.6 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

3.5.7 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การสรุปผลและนำเสนอผลการวิจัย

3.7 สรุปวิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ยี่เกเขมรสุรินทร์

4.1 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

4.2 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในราชอาณาจักรไทย

4.2.1 ประวัติศาสตร์ลิเก

4.2.2 ลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย

4.2.2.1 ลิเกในภาคกลาง

4.2.2.2 ลิเกในภาคใต้

4.2.2.3 ลิเกในภาคเหนือ

4.2.2.4 ลิเกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

4.2.3 ลิเกอีสานใต้

4.3 ยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.1 ประวัติคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ

จังหวัดสุรินทร์

4.3.2 ขั้นตอนการแสดง

4.3.3 การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดง

4.3.5 ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

4.3.6 เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย

4.3.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

4.3.8 สถานที่และเวทีที่ใช้ในการแสดง

4.3.9 โอกาสการแสดงและค่าตอบแทนในการแสดง

4.3.10 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์

4.4 การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์สำหรับหลักสูตรสถานศึกษา

4.4.1 หลักสูตรการเรียนการสอนในการศึกษาขั้นพื้นฐานระดับ

มัธยมศึกษา

4.4.2 หลักสูตรการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา

4.5 สรุปยี่เกเขมรสุรินทร์

บทที่ 5 อภิปรายผลและสรุปผล

5.1 อภิปรายผลการวิจัย

5.2 สรุปผลการวิจัย

5.3 บทส่งท้าย

5.4 ข้อเสนอแนะ

บรรณานุกรม

ภาคผนวก

ประวัติผู้วิจัย

3.7 สรุปวิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามกระบวนการแผนดำเนินงาน ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยแบบคุณภาพ การจัดกิจกรรมภาคสนามเพื่อการเก็บข้อมูลเพื่อให้มีความครอบคลุมการดำเนินการวิจัยและสภาพการณ์ในระหว่างการดำเนินการวิจัย โดยเฉพาะสถานการณ์แพร่ระบาดเชื้อไวรัสโคโรนา (COVID-19) ซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญในการดำเนินกิจกรรมภาคสนามตามกำหนดเวลาที่วางแผนไว้ในแผนดำเนินงาน การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Method) ในการหาข้อมูลและตรวจสอบข้อมูลในเชิงลึก ประกอบกับระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Method) บ้างส่วนเพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับภาพกว้างของการศึกษาจำนวนคณะศึกษานิเทศก์ ในอดีตและปัจจุบัน ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) การสนทนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูล และการใช้วิธีการสังเกตการณ์ (Observation) ในรูปแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ในการดำเนินกิจกรรมภาคสนาม และใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ในการนำเสนอผลการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้จึงเป็นการผสมผสานเทคนิคการวิจัยอย่างหลากหลาย เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ และข้อค้นพบในการดำเนินการวิจัย โดยเฉพาะกิจกรรมภาคสนาม ซึ่งถือเป็นวิธีการที่ผู้วิจัยใช้เทคนิคในการเข้าถึงข้อมูลด้วยการสนทนาภาษาเขมรถิ่นไทยกับผู้ให้ข้อมูลที่เป็นผู้แสดงยี่เกเขมรซึ่งผู้ให้ข้อมูลสำคัญเหล่านี้เป็นประชากรในชุมชนเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยในการสื่อสารในชีวิตประจำวัน ข้อดีที่ผู้วิจัยสามารถสื่อสารด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยได้นั้น จึงเป็นการเข้าถึงข้อมูลได้ง่ายมากขึ้น ประการสำคัญด้วยผู้วิจัยมีภูมิลำเนาอยู่ในพื้นที่อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ จึงถือเป็นความคุ้นชิน คนในพื้นที่ใกล้เคียง จึงทำให้เข้าถึงกับแหล่งข้อมูลกับผู้ให้ข้อมูลได้อย่างสะดวกขึ้น และมีความเข้าใจด้วยภาษาและวัฒนธรรม การเข้าใจภาษาและวัฒนธรรมจึงเป็นอีกสิ่งสำคัญในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

กระบวนการดำเนินการภาคสนามเป็นเรื่องสำคัญมาก ในการเข้าใจถึงวัฒนธรรมจารีตข้อปฏิบัติของแหล่งข้อมูลและผู้ให้ข้อมูล ซึ่งการเข้าไปขอสัมภาษณ์แต่ละครั้งต้องมีการจัดพิธีและเครื่องเซ่นสังเวยเพื่อเป็นการบอกกล่าวเจ้าของคณะ ครูผู้สอนฝึกการแสดงยี่เก ฆิบรรพบุรุษในสายตระกูลยี่เก และเทพตามความเชื่อของคณะยี่เก เช่นสังเวยเพื่อบอกกล่าวถึงเจตนาในการสัมภาษณ์และการนำไปใช้ในประโยชน์ทางวงการวิชาการ หลังจากทำพิธีเหล่านี้เรียบร้อยแล้วผู้ให้สัมภาษณ์จึงให้ข้อมูลด้านต่าง ๆ สาธิตการแสดง และนำเครื่องใช้ในการแสดงยี่เกเขมรแบบดั้งเดิมออกมาให้บันทึกภาพ ขั้นตอนการศึกษาที่ผู้วิจัยนำมาใช้มีการปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ของพื้นที่

และธรรมชาติของคณะยี่เกและผู้ให้ข้อมูลที่มีความแตกต่างกันออกไป การเผชิญกับปัญหาต่าง ๆ ในการลงภาคสนาม เป็นเครื่องทดสอบของผู้วิจัยที่จะนำเครื่องมือวิจัยรูปแบบไหนมาใช้กับสถานการณ์นั้น ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรง หรือสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ดำเนินตามวิธีวิทยาของการวิจัยเชิงคุณภาพดังที่กล่าวมาในระเบียบวิธีวิจัยนั้น ผู้วิจัยใช้ปรับรูปแบบวิธีการเพื่อให้สอดคล้อง ครอบคลุมและชัดเจนในชุดข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้มา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสัมภาษณ์เชิงลึกถึงกลุ่มเป้าหมายของงานวิจัยทั้งผู้แสดงยี่เก เขมร ผู้ชม ผู้เกี่ยวข้องและผู้เชี่ยวชาญในข้อมูลด้านต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กับข้อมูลประเด็นต่าง ๆ ในการแสดงยี่เกเขมร เมื่อได้ข้อมูลจากการลงภาคสนาม และการศึกษาจากเอกสาร หรือแหล่งข้อมูลประเภทต่าง ๆ นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงจัดเป็นชุดข้อมูล และประเมินข้อมูลถึงความขาดเหลือในประเด็นใดบ้าง เมื่อข้อมูลครบถ้วนจึงนำข้อมูลมาเรียบเรียงและวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย เพื่อนำเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์ จากนั้นผู้วิจัยจัดการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ผู้เข้าร่วมได้พิจารณาพิจารณาและแสดงความคิดเห็นในประเด็นต่าง ๆ และนำข้อสรุปมาใช้ประโยชน์ในงานวิจัย และดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์และโครงสร้างของวิทยานิพนธ์ในหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้มุ่งศึกษาการแสดงยี่เกเขมรในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ โดยเฉพาะของชุมชนบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ และชุมชนอื่น ๆ ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ที่มีคณะยี่เกเขมร เช่น บ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์ และบ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอบำราศ จังหวัดสุรินทร์ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเริ่มศึกษาจากการศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านในราชอาณาจักรไทย ศึกษาประวัติศาสตร์โลก ศึกษาการแพร่กระจายของลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย และจึงศึกษาลิเกในพื้นที่อีสานใต้ เพื่อเป็นการสำรวจข้อมูลอย่างรอบด้านและความเกี่ยวข้องของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ยังคงแสดงในปัจจุบัน คือ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เริ่มด้วยการศึกษาประวัติความเป็นมา ขั้นตอนการแสดง การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์ เนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง สถานที่และเวทีที่ใช้ในการแสดง โอกาสการแสดงและค่าตอบแทนในการแสดง และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์ การศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น เพื่อเป็นการบันทึกเชิงอนุรักษการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

บทที่ 4

ยี่เกเขมรสุรินทร์

ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ศิลปะการแสดงพื้นเมืองของชาวเขมรถิ่นไทย ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างของประเทศไทย มีรูปแบบการแสดง ขั้นตอนองค์ประกอบการแสดง และความสัมพันธ์กับความเชื่อ พิธีกรรมของชุมชนเขมรถิ่นไทย การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นเครื่องสะท้อนองค์ความรู้ ภูมิปัญญาของชุมชน ที่เกิดขึ้นโดยคนในชุมชนพัฒนาจากต้นแบบที่เกิดจากการรับอิทธิพลวัฒนธรรมอื่น การเลือกสรรปรับใช้ การพัฒนา และการยอมรับ เพื่อรับใช้ชุมชนซึ่งมีจุดมุ่งหมายและสาระที่ชัดเจน สำหรับเพื่อความบันเทิง แสดงถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย และสะท้อนความหลากหลายทางวัฒนธรรมอันเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เข้ามาสู่ชุมชนในแต่ละช่วงเวลาที่มีผลต่อการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยศึกษา วิเคราะห์ ข้อมูลในด้านต่าง ๆ เพื่อเชื่อมโยงข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยศึกษา ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทย ประวัติศาสตร์ลิเก ลิเกในภูมิภาคของประเทศไทย และการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งมีคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เป็นพื้นที่หลักในการศึกษา โดยมีเนื้อหาดังนี้

4.1 ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

4.2 ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทย

4.2.1 ประวัติศาสตร์ลิเก

4.2.2 ลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย

4.2.2.1 ลิเกในภาคกลาง

4.2.2.2 ลิเกในภาคใต้

4.2.2.3 ลิเกในภาคเหนือ

4.2.2.4 ลิเกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

4.2.3 ลิเกอีสานใต้

4.3 ยี่เกเขมรสุรินทร์

สุรินทร์

4.3.1 ประวัติคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัด

4.3.2 ขั้นตอนการแสดง

4.3.3 การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดง

4.3.5 ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

4.3.6 เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย

4.3.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

4.3.8 สถานที่และโรงแสดง

4.3.9 โอกาสการแสดงและค่าตอบแทนในการแสดง

4.3.10 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์

4.4 การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์สำหรับหลักสูตรสถานศึกษา

4.4.1 หลักสูตรการเรียนการสอนในการศึกษาขั้นพื้นฐานระดับมัธยมศึกษา

4.4.2 หลักสูตรการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา

4.5 สรุปยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้วิจัยศึกษาการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ จากแนวคิด หรือทฤษฎีนาฏกรรมพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของผู้คนในแต่ละท้องถิ่น เพื่อความบันเทิงและเพื่อใช้ในพิธีกรรม ความสวัสดีมงคล และเกิดจากการเปลี่ยนแปลง การเลื่อนไหล การรับเอาวัฒนธรรมอื่นมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมและสอดคล้องกับสังคมของตน ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2558) อธิบายถึงการแสดงพื้นบ้าน คือ สิ่งที่สำคัญในการแสดงออกทางวัฒนธรรมของประชาชนที่หลากหลายทางชาติพันธุ์ในอาเซียนที่มีมากกว่า 600 ล้านคน ผู้คนท้องถิ่นในอาเซียนต่างสร้างและแสดงออกในพิธีกรรม และหน้าที่ทางสังคมในพรมแดนทางชาติพันธุ์ ที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าการแสดงพื้นบ้าน

จะสะท้อนวัฒนธรรมของคนท้องถิ่น แต่ก็มีลักษณะร่วมที่คล้ายกันบางอย่างในการรวมตัวทางสังคม ซึ่งเป็นผลมาจากการเผยแพร่ของศาสนา การค้า สงคราม การอพยพ และการสื่อสารสมัยใหม่ในกลุ่มทางชาติพันธุ์ต่าง ๆ

การแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะร่วมเดียวกัน เกิดจากอิทธิพลภายในและภายนอกของสังคมนั้น รวมถึงความสัมพันธ์ทางภูมิศาสตร์เป็นปัจจัยสำคัญ ที่ส่งผลต่อการเคลื่อนไหวและแพร่กระจายอิทธิพลทางวัฒนธรรมสำหรับจุดมุ่งหมายที่มีลักษณะร่วมเดียวกันของศิลปะการแสดงพื้นบ้าน การศึกษาในครั้งนี้เริ่มต้นศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งมีภูมิศาสตร์ทางวัฒนธรรมเชื่อมโยงกัน มีประวัติศาสตร์ และความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ด้วยเหตุผลและวิธีต่าง ๆ เช่น การค้าขาย การเผยแพร่ศาสนา เป็นต้น ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจึงเป็นหนึ่งในผลจากการติดต่อและสัมพันธ์ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรม ประการสำคัญในการศึกษาถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพื่อวิเคราะห์ถึงรูปแบบและลักษณะสำคัญของการแสดงพื้นบ้านที่มีวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงด้วยกลองรำมะนา อีกทั้งเพื่อเชื่อมโยงการศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านในราชอาณาจักรไทย

4.1 ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

กลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีวัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอย่างหลากหลาย และเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ประเภทของศิลปะการแสดงในที่นี้จะครอบคลุม 6 ลักษณะ ได้แก่ การฟ้อน เต้นและรำร่า การแสดงละครเป็นเรื่องราว การเล่นดนตรี การร้องสด การแสดงที่ใช้หุ่นและกายกรรม การแสดงเหล่านี้จะสะท้อนความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ และวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น ซึ่งปรากฏอยู่ในพิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต พิธีกรรมทางการเกษตรกรรม และเทศกาลงานประเพณีต่าง ๆ (Duangwiset และ D.Skar, 2016) เอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นดินแดนที่รวมประเทศต่าง ๆ ที่อยู่ใกล้เคียงกับประเทศไทยที่สุด เอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นศัพท์ค่อนข้างใหม่ ซึ่งเริ่มใช้กันอย่างเป็นทางการเมื่อประมาณสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปัจจุบันหมายถึงประเทศต่าง ๆ นับตั้งแต่ พม่า ลาว กัมพูชา เวียดนาม มาเลเซีย สิงคโปร์ อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ ตลอดจนประเทศไทย เอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นถือเป็นดินแดนที่มีลักษณะภูมิศาสตร์ของตนเองโดยเฉพาะ ในอดีตดินแดนนี้เป็นกึ่งกลางระหว่างโลกอารยธรรมที่เจริญแล้วจาก 2 ประเทศมาบรรจบพบกัน นั่นคือ ระหว่างอารยธรรมอินเดียกับอารยธรรมจีน ครั้นล่วงมาในสมัยของลัทธิอาณานิคมตะวันตก เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลและวัฒนธรรมนั้น ดินแดนนี้กลายเป็นทางผ่านของประเทศในยุโรปและอเมริกา ที่ต้องการเข้าพิชิตและแสวงหาผลประโยชน์ทางการค้าจากอินเดีย จีน และญี่ปุ่น และผล

สุดท้ายก็ทำให้หลายประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต้องตกเป็นเมืองขึ้นของลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตกไม่ทางตรงก็ทางอ้อม (ชาญวิทย์ เกษตรศิริและอนันท์ กาญจนพันธุ์, 2526)

ศิลปกรรมของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้แตกต่างจากภูมิภาคอื่นอย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่แล้ว การร่ายรำในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มักประกอบด้วยการเคลื่อนไหวของมือและเท้าตามอารมณ์และความหมายที่ต้องการสื่อให้ผู้ชมรับรู้ ชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนใหญ่นับว่าการรำเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมของพวกเขา โดยนาฏศิลป์หลวงของกัมพูชาเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 7 ก่อนจักรวรรดิขแมร์ที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ค่อนข้างมาก เช่น ระเบ้าอัปสรา การเล่นหุ่นเงา เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่มีมาอย่างยาวนานถึงกว่าร้อยปีโดยรูปแบบหนึ่งที่รู้จักกันดีคือ วา漾งของอินโดนีเซีย เช่นเดียวกันศิลปกรรมและวรรณกรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้บางประเทศก็ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์มานับร้อยปีแล้ว ชาวไทซึ่งย้ายถิ่นฐานมาในภายหลังได้นำประเพณีจีนบางอย่างเข้ามาด้วย แต่ก็ถูกกลืนไปด้วยประเพณีเขมรและมอญ โดยสิ่งเดียวที่บ่งชี้ได้ว่าพวกเขาเคยรับศิลปกรรมจากจีนมาก่อนคือรูปแบบของวัด โดยเฉพาะหลังคาแบบเรียว แม้จะเปลี่ยนไปนับถือศาสนาอิสลามที่ต่อต้านลักษณะศิลปกรรมต่าง ๆ แล้ว แต่อินโดนีเซียก็ยังคงเหลือสิ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์มากมายไม่ว่าจะเป็นหลักคำสอน วัฒนธรรม ศิลปกรรม และวรรณกรรม เช่น วา漾งูลิต (หนังตะลุง) และวรรณกรรมอย่างรามายณะ ด้านส่วนที่เป็นแผ่นดินใหญ่ (ไม่รวมเวียตนาม) การรำและศิลปกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับเทพเจ้าตามความเชื่อของฮินดู ได้ถูกรวมเข้ากับวัฒนธรรมไทย กัมพูชา ลาว และพม่า โดยสิ่งเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าศิลปกรรมโบราณเขมรและอินโดนีเซียมีความเกี่ยวข้องกับการพรรณนาเรื่องราวชีวิตของเทพ นอกจากนี้ชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยังเชื่อเรื่องราวชีวิตของเทพว่าเป็นสิ่งที่เกี่ยวกับชีวิตของพวกเขาทั้งความรื่นเริง ลักษณะของโลก การทำนายเรื่องราวที่ยังไม่เกิด (มาลินี ดิลกวนิช, 2543)

นาฏกรรมในพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความคล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะประเทศไทย กัมพูชา และลาว เนื่องจาก 3 ประเทศ มีการเชื่อมโยงทางด้านพื้นที่และวัฒนธรรม ทั้งด้านภาษา เชื้อชาติ ศิลปวัฒนธรรม การไปมาหาสู่กันทำให้มีการรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันมาปรับใช้ ผสมผสาน และพัฒนาให้เข้ากันได้กับวัฒนธรรมเดิมแบบแผนนาฏกรรมที่ปรากฏล้วนผ่านกระบวนการหล่อหลอมทางสังคมและวัฒนธรรมมานับพันปีจนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ จากหลักฐานเกี่ยวกับนาฏกรรมปรากฏบนกลองมโหระทึกในเวียตนามเป็นภาพคนกำลังเป่าแคน และคนฟ้อน หลักฐานการฟ้อน การเต้น ในพิธีกรรมฆ่าควายเช่นผีของชนเผ่าดั้งเดิมสายตระกูลมอญ-เขมร เช่น เผ่ากะตุ เผ่าตะโอย เผ่าส่วย เผ่าละวี เผ่าเงะ ในประเทศสปป.

ลาว ชนเผ่าโพนง ในกัมพูชา พบการประกอบพิธีกรรมฆ่าควายเช่นผิอยู่จริงในยุคปัจจุบัน เป็นการยืนยันได้ว่าการฟ้อน เริ่มต้นในพิธีกรรมความเชื่อมีมานานแล้ว (เครือจิต ศรีบุญนาถ, 2554)

โดยสรุปศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีรากฐานการกำเนิดเดียวกัน คือ พิธีกรรม ความเชื่อ เครื่องันเทิงในเทศกาล ประเพณี และเกี่ยวกับการเกษตรกรรม หลักฐานที่เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความเก่าแก่ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ภาพปูนดำ ภาพวาดสีธรรมชาติตามผนังถ้ำ ภูเขา เครื่องสำริด กลองมโหระทึก รูปเครื่องดนตรี เป็นต้น เป็นที่ประจักษ์ถึงวิวัฒนาการทางศิลปะการแสดงของผู้คนในกลุ่มวัฒนธรรมต่าง ๆ ในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากนี้ยังรับเอาศิลปวัฒนธรรมและวรรณกรรมจากมหากาพย์ของอินเดียที่เข้ามาเผยแพร่ในพื้นที่ต่าง ๆ และมีการปรับศิลปะเหล่านั้นให้เข้ากับบริบททางสังคมเพื่อรับใช้สังคมนั้น ๆ จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของสังคมอีกด้วย การฟ้อนรำและการแสดงออกทางท่าทางหรือการเลียนแบบท่าทางเป็นศิลปะที่อยู่คู่กับผู้คนทุกกลุ่มวัฒนธรรม เป็นการสร้างสรรค์ของคนในกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ ขึ้นมาเพื่อรับใช้ระบอบความเชื่อและเพื่อความบันเทิงในชีวิต ในสังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีศิลปะการแสดงที่เป็นการฟ้อนรำ การแสดงเลียนแบบท่าทางตามธรรมชาติ และการแสดงละครปรากฏอยู่ทุกกลุ่มวัฒนธรรม โดยมีจุดมุ่งหมายที่เหมือนกันแตกต่างกันท้องที่ประกอบการแสดงที่เป็นไปตามบริบททางสังคมวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีจุดมุ่งหมายหลักคือ เพื่อแสดงความเคารพต่ออำนาจของผีบรรพบุรุษ อำนาจเหนือธรรมชาติ และเพื่อความสนุกสนานบันเทิง ผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการทำเกษตรกรรม เป็นต้น นอกจากการที่มีศิลปะการแสดงเป็นมรดกร่วมของสังคมในกลุ่มวัฒนธรรมนั้น การรับเอาศิลปะการแสดงของกลุ่มวัฒนธรรมอื่นมาปรับใช้ให้สอดคล้องกับบริบททางวัฒนธรรมของตนเองนั้น เป็นลักษณะโดยทั่วไปของสังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ด้วยปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงจากสังคมหนึ่งสู่สังคมหนึ่ง เช่น อาณาเขตติดต่อกัน การเชื่อมติดต่อกันของผู้คนในพื้นที่ใกล้เคียง การค้าขาย การคมนาคมที่พัฒนาเชื่อมต่อพื้นที่ การอพยพจากปัจจัยต่าง ๆ และการขึ้นขอบในความแปลกใหม่ของศิลปะการแสดงกลุ่มวัฒนธรรมอื่น จึงเกิดการจดจำ ลอกเลียนแบบ และรับการถ่ายทอดองค์ความรู้แล้วนำมาปรับใช้ให้เข้ากับบริบททางวัฒนธรรมของตนเอง

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ผู้วิจัยศึกษา วิเคราะห์ และนำมา ยกตัวอย่างชุดการแสดงที่มีโครงสร้างคล้ายคลึงกันกับยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่มีรากฐานคล้ายคลึงกัน การแพร่กระจายสู่กันด้วยวิธีต่าง ๆ การศึกษาในประเด็นนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึง สังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ประกอบไปด้วยสาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า ราชอาณาจักรไทย

สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ราชอาณาจักรกัมพูชา สหพันธรัฐมาเลเซีย และสาธารณรัฐอินโดนีเซีย มีศิลปะการแสดงที่มีจุดมุ่งหมายเหมือนกันในการนับถืออำนาจผี อำนาจเหนือธรรมชาติ และเพื่อรับใช้สังคมเกษตรกรรม ประการสำคัญในการศึกษาศิลปะการแสดงเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ใช้กลองรำมะนา หรือกลองหน้าเดียว เป็นองค์ประกอบสำคัญในการบรรเลงดนตรีเพื่อการแสดงในชุดนั้น ๆ เช่น การแสดงบารอง (Barong) ของสาธารณรัฐอินโดนีเซีย การแสดงจิกเก (Jikey) และการแสดงมะโฮ่ง (Mak Yong) ของสหพันธรัฐมาเลเซีย การแสดงเซบแวของสาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า การแสดงละครยี่เก ฟ็อนพระลักพระลามของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การแสดงละครยี่เกของราชอาณาจักรกัมพูชา และการแสดงยี่เก มะโฮ่ง โนราของราชอาณาจักรไทย การแสดงที่ผู้วิจัยศึกษาและยกตัวอย่างข้างต้นนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงศิลปะการแสดงที่ใช้กลองรำมะนาหรือกลองหน้าเดียวบรรเลงในการแสดง ซึ่งเป็นรากฐานต้นทางวัฒนธรรมการแสดงที่แพร่กระจายอยู่ทั่วกลุ่มวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมได้พัฒนาการหรือปรับปรุงการแสดงจากลักษณะเดิม การลดทอนองค์ประกอบการแสดง แต่ยังคงรักษารูปแบบและโครงสร้างการแสดง เช่น ตัวละคร ลำดับการแสดง การดำเนินเรื่อง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญในการแสดง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นอกจากเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม พิธีการ และความบันเทิงแล้วนั้น ยังสะท้อนคุณค่าในด้านต่าง ๆ ที่เป็นสาระของการดำเนินชีวิตและบรรทัดฐานทางสังคม ที่สำคัญการเชื่อมต่อของอาณาเขตของกลุ่มวัฒนธรรมส่งผลให้เกิดการรับ หยิบยืม เลียนแบบ ศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้น เพื่อให้กลุ่มวัฒนธรรมของตนเองได้ชื่นชม รับใช้สังคม และเกิดความสุขในชีวิิตของสังคมเกษตรกรรมในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้



ภาพที่ 17แผนที่ภูมิศาสตร์วัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงวัฒนธรรมกลองรำมะนาและลิเก
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพแผนที่ภูมิศาสตร์วัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงวัฒนธรรมกลองรำมะนาและลิเก ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มุ่งศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงในลักษณะเดียวกันกับการแสดงลิเกของประเทศไทย โดยนำภาพแผนที่จาก <https://waravarberg.wordpress.com> มาเป็นต้นแบบในการวางแผนที่ วัฒนธรรมการแสดงที่เกี่ยวข้องกับกลองรำมะนา เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ และเชื่อมโยงข้อมูลใน ประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์กับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และแสดงข้อมูลด้าน ความสัมพันธ์ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแพร่กระจายทาง

วัฒนธรรม การรับวัฒนธรรมอื่นและปรับปรุง พัฒนา ให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรม ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยนำเสนอศิลปะการแสดงพื้นบ้านของสาธารณรัฐอินโดนีเซีย (Indonesia) มาเลเซีย (Malaysia) สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า (Myanmar) สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (Laos) ราชอาณาจักรกัมพูชา (Cambodia) และศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทย สำหรับ 6 ประเทศที่ผู้วิจัยศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเมื่อพิจารณาจากแผนที่ พบว่ามีอาณาเขตที่ติดกัน ในด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีการแสดงบางชนิดที่มีลักษณะใกล้เคียงกันและได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการแพร่กระจาย และรับเข้ามาปรับปรุงให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน

ก. สาธารณรัฐอินโดนีเซีย (Indonesia)

นาฏยลักษณะ หรือนาฏยลักษณะเด่นทางนาฏยศิลป์ของอินโดนีเซียอาจแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่มใหญ่ ๆ คือบาห์ลี ซาวา ซุนดา และท้องถิ่นอื่น ๆ ความแตกต่างของนาฏยศิลป์กลุ่มดังกล่าวเกิดจากประวัติศาสตร์ ศาสนา และสังคม ในแต่ละท้องถิ่นที่เป็นตัวกำหนดบทบาทของนาฏยศิลป์ให้แตกต่างกัน นาฏยศิลป์บาห์ลี ส่วนใหญ่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในศาสนาฮินดู ผสมผสานกับลัทธิบูชาภูตผีดั้งเดิม มีความเชื่อมโยงกับเทวสถานอย่างแนบแน่น หรือมิฉะนั้นก็เป็นการประทับทรงหรือปะปนกัน การแสดงและการฟ้อนรำจึงรุ่มรวย รุนแรง สลับกับความนิ่งงัน การพลิ้วไหว การระเบิดของพลัง การฉวัดเฉวียน การแสดงออกของพลังที่เหนือธรรมชาติ นาฏยศิลป์บาห์ลีมีแบบแผนและกฎเกณฑ์ไม่เคร่งครัดนัก เพราะราชสำนักบาห์ลีที่รักษากฎเกณฑ์ได้เสื่อมสลายไปนานแล้ว ผู้แสดงมีอิสระในการแสดงความสามารถทางศิลปะของตนภายในกรอบที่เป็นเกณฑ์มาตรฐานได้มาก นาฏยศิลป์ชาวส่วนใหญ่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม พิธีการและการบันเทิงของราชสำนัก หรือได้รับอิทธิพลจากราชสำนัก การแสดงและการฟ้อนรำมีความประณีต มีระเบียบแบบแผนที่ต้องรักษาอย่างเคร่งครัด การแสดงเน้นความละเอียดซับซ้อน การเก็บความรู้สึกไว้ภายใน การออกท่าทางและกระบวนที่เป็นสัญลักษณ์อันมีความหมายลึกซึ้งมากกว่าเปิดเผยอย่างโจ่งแจ้ง การเคลื่อนไหวค่อนข้างเชื่องช้า และเป็นการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องกันไป นาฏยศิลป์ซุนดาส่วนใหญ่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมโดยทั่วไป ที่เน้นความสนุกสนาน ความชวนพิศมัย ความสามารถเฉพาะตัวของนักแสดง และการมีส่วนร่วมของคนดูและประชาชน การเคลื่อนไหวของผู้แสดงมีลักษณะอ่อนไหวอ่อนหวาน และเน้นจังหวะกลองมาก นาฏยศิลป์ซุนดามีแบบแผนและกฎเกณฑ์คล้ายนาฏยศิลป์ชาว แต่ไม่เคร่งครัดนัก ผู้แสดงมีอิสระในการแสดงความสามารถทางศิลปะของตนภายในกรอบที่เป็นเกณฑ์มาตรฐานได้มาก

นาฏศิลป์ท้องถิ่นอื่น ๆ ส่วนใหญ่เป็นการแสดงเฉพาะในแต่ละท้องถิ่นเท่านั้น ไม่ได้ครอบคลุมพื้นที่เป็นบริเวณกว้างอย่าง 3 กลุ่มแรก และแต่ละกลุ่มก็มีรูปลักษณะที่เป็นการเฉพาะมากทั้ง ภาษา เพลง และการฟ้อนรำ ในบรรดานาฏศิลป์ท้องถิ่นเหล่านี้ มีตั้งแต่ระบำที่ตกทอดมาจากราชสำนักโบราณ เช่น ระบำศรีวิชัยในเมืองปาเล็มบัง บนเกาะสุมาตรา ซึ่งใช้เป็นระบำอวยพรรับแขกเมือง แสดงโดยสตรีที่นุ่งห่มและประดับอาภรณ์ที่มีราคาแพง ไปจนถึงระบำจารัน เกอปัง Jaran Kepang คือระบำเข้าทรงผีม้า โดยผู้ชายขี่คร่อมม้าแผงขนาดใหญ่ ซึ่งมีอยู่ในหลายท้องที่ หรือระบำรันได อาเจห์ Rantai Aeoh คือระบำผู้ชายนั่งเรียงแถวสวดเป็นลำนำสรรเสริญพระอัลลาะห์ พร้อมกับตบมือและตบลำตัวเป็นจังหวะขณะเดียวกันก็โยกตัวพลิกตัวก้มเงยสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544) ศิลปะการแสดงในอินโดนีเซียมีความแตกต่างกันไปตามกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งในระดับ ราชสำนักและชนพื้นเมือง ทั้งนี้การแสดงนาฏศิลป์อินโดนีเซียแบบมาตรฐานมีต้นกำเนิดมาจากราชสำนัก แต่เดิมมีการเรียนการสอนแก่ราชินิกุลและบุตรธิดาของขุนนางในวังของสุลต่าน การเรียนการสอนอยู่ในราชประเพณีอย่างเคร่งครัด โดยครูอาจารย์เป็นผู้ทำให้ศิษย์ดู และไม่สามารถแตะต้องตัวกันได้ ต่อมา มีการก่อตั้งสถานศึกษาขึ้น การเรียนการสอนจึงเปลี่ยนแปลงไป ครูและลูกศิษย์สามารถแตะต้องตัวกันได้ ส่วนการแสดงนาฏศิลป์แบบพื้นเมืองในหมู่เกาะชวา บาห์ลี และเกาะต่างๆ ล้วนมีรูปแบบและเอกลักษณ์เฉพาะตนตามสภาพแวดล้อม ขนบธรรมเนียมประเพณี และวิถีความเป็นอยู่ในแต่ละท้องถิ่น (พรศิริ ถนอมกุล, 2554)

ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงในประเทศอินโดนีเซีย พบว่ามีลักษณะเฉพาะในรูปแบบการแสดง กระบวนท่า และองค์ประกอบการแสดง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอินโดนีเซียเกิดจากศาสนา ความเชื่อ และสภาพสังคมที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบการแสดง ซึ่งแบ่งออกเป็นกลุ่มวัฒนธรรมบาห์ลี กลุ่มวัฒนธรรมชวา กลุ่มวัฒนธรรมซุนดา และกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านปรากฏในรูปแบบของพิธีกรรม ศาสนา การบูชาอำนาจเหนือธรรมชาติ อำนาจผี และศาสนาฮินดู เกิดเป็นศิลปะการฟ้อนรำ ละคร เรื่องราว ที่ถ่ายทอดความเชื่อความศรัทธา ความหมาย และพลังจิตใจ ประกอบกับจังหวะกลอง ทำให้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอินโดนีเซียมีความโดดเด่นและเป็นอีกต้นทางที่แพร่กระจายสู่กลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ ในพื้นที่ใกล้เคียงกัน ผู้วิจัยยกตัวอย่างการแสดงบารอง ที่เป็นศิลปะการแสดงฟ้อนรำ ละคร และดนตรี นำเสนอถึงเรื่องราวของบรรพบุรุษ ดวงวิญญาณ อำนาจของ ความดีและความชั่ว บรรทัดฐานของการดำเนินชีวิต และองค์ประกอบการแสดงที่สมหน้ากาก และถ่ายทอดเรื่องราวทั้งละครและฟ้อนรำ



ภาพที่ 18 การแสดงบารองของประเทศอินโดนีเซีย

ที่มา : บารอง อินโดนีเซีย (2565)

ข. มาเลเซีย (Malaysia)

ประเทศมาเลเซียเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางกลุ่มวัฒนธรรม แบ่งพื้นที่ของประเทศออกเป็น 2 ส่วนคือ มาเลเซียตะวันออกและมาเลเซียตะวันตก มีการอพยพของผู้คนจากประเทศจีน อินเดีย อินโดนีเซีย เข้ามาตั้งถิ่นฐานร่วมกับชาวพื้นเมืองจึงทำให้เกิดความหลากหลายของกลุ่มวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงของประเทศมาเลเซีย การแสดงประเภทรำรำของชาวมาเลเซีย สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ การเต้นรำพื้นเมือง ซึ่งเป็นการเต้นรำที่สะท้อนให้เห็นถึงพิธีกรรมทางศาสนาและกิจกรรมของคนในชุมชน อาทิเช่น Joget Zapin Inang และ Asl โยเก็ด (Joget) เป็นระบำมาเลย์แบบดั้งเดิมซึ่งมีถิ่นกำเนิดอยู่ที่มะละกา ได้รับอิทธิพลมาจากระบำโปรตุเกส Brundo หรือ Branle ที่เผยแพร่เข้ามายังมะละกาช่วงต้นทศวรรษที่ 15 ในขณะที่ระบำซาปิน (Zapin) ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองของชาวมาเลเซียโบราณ ที่มีต้นกำเนิดมาจากวัฒนธรรมของชาวอาหรับมาเลย์และเผยแพร่ไปทั่วคาบสมุทรมลายู จนเป็นที่ยอมรับในรูปแบบศิลปะแห่งชาติมาเลเซีย ซาปินเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมในรัฐยะโฮร์ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการรำรำดั้งเดิมของมาเลเซียที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของศาสนาอิสลามได้อย่างเด่นชัดที่สุด ระบำอินังและระบำอัสลี (Inang and Asli) เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงในราชสำนักมาเลเซีย ซึ่งแสดงออกถึงการเกี่ยวพาราสื่ออย่างสนุกสนานของหนุ่มสาวมาเลเซีย (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครุดนตรี ประเทศไทย, 2558)

ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเทศมาเลเซีย ซึ่งถือเป็นประเทศที่มีอิทธิพลในการแพร่กระจายศิลปะการแสดงสู่กลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ และเป็นวัฒนธรรมร่วมกับประเทศเพื่อนบ้าน ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศมาเลเซียผู้วิจัยศึกษาการแสดงที่ใช้กลองรำมะนาหรือกลองหน้าเดียวเป็นตัวอย่างในการศึกษาเพื่อเชื่อมโยงถึงความสอดคล้องและรากฐานการกำเนิดการแสดงและความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของประเทศมาเลเซีย ได้แก่ จิเก (Jikey) และมะโย่ง (Mak Yong)

การแสดงของจิเกเริ่มต้นด้วยพิธีกรรมการถวายครุละครและครุดนตรี รวมทั้งเพลงวิงวอนที่เปล่งเสียงซึ่งบวงสรวงให้กับวิญญาณของแต่ท้องถิ่นและการอนุญาตที่ร้องขอสำหรับการแสดง การเปิดตัวของจิเกนี้มีความคล้ายคลึงกับที่เห็นในละครประเภทอื่น ๆ ของภูมิภาค สัญญาณที่มีชีวิตชีวาของกลองเพื่อบ่งบอกว่าละครกำลังจะเกิดขึ้น การเต้นรำและร้องเพลงตามด้วยการขับร้องซึ่งประกอบด้วยสมาชิกที่เหลือของคณะร้องกล่าวคำทักทายไปยังผู้ชมและการร้องขอที่มีขึ้นว่าขอผิดพลาดหรือขอบกพร่องในการแสดงควรได้รับการอภัย เมื่อเสร็จสิ้นการเต้นรำและเพลงบางส่วนจะให้รายละเอียดของเรื่องราวที่กำลังจะเกิดขึ้นแก่ผู้ชม จากนั้นเขาก็ลำดับให้เรียบร้อยก่อนออกจากพื้นที่การแสดง เรื่องราวจึงจะเริ่มต้นขึ้น นิทานเรื่องตลกเป็นตอน ๆ มีหลายฉากใช้เวลาหลายชั่วโมงกว่าจะเสร็จ แต่ละฉากเริ่มต้นด้วยเพลงและดนตรี บทสนทนาระหว่างตัวละครหลักเกิดขึ้น การแสดงทั้งหมดของละครจะสลับกันไปมาในลักษณะนี้ด้วยเพลงและการเต้นรำ สิ่งเหล่านี้เป็นสุนทรียศาสตร์และโครงสร้างที่ไม่เหมือนใครซึ่งแตกต่างจากเพลงและการเต้นรำส่วนใหญ่ของบังสวาน (bangsawan) แม้ว่าจะเรียกว่าโอเปรา แต่ก่อนหน้านี้จิเกก็มีลักษณะเฉพาะด้วยองค์ประกอบของการเต้นรำในโรงละคร ฉากสุดท้ายของเรื่องราวจะจบลงด้วยนักแสดง (Yousof, 1994)

มะโย่ง (mak yong) รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์มลายูโบราณที่ผสมผสานองค์ประกอบของพิธีกรรมการเต้นรำและการแสดงที่มีสไตล์เพลงร้องและบรรเลงเพลงเรื่องราวและข้อความพูดที่เป็นทางการและเป็นกลอนสด ดำเนินการโดยเฉพาะในสองจังหวัดของปาตานีในภาคใต้ของประเทศไทย และกลั่นต้นบนชายฝั่งตะวันออกของคาบสมุทรมาลายู ในระดับที่น้อยกว่ามาคยองยังมีบทบาทในรัฐเคดาห์ของมาเลเซียและในหมู่เกาะเรียวกของอินโดนีเซีย รากเหง้าของมะโย่งอาจจมลึกลงไปในช่วงเวลาที่มีจิตวิญญาณเช่นเดียวกับความเชื่อและการปฏิบัติของหมอผี ความหมายทางจิตวิญญาณที่ลึกซึ้งบางอย่างที่แนบมากับประเพณีและสัญลักษณ์บางอย่างที่ดำเนินการอยู่ภายในนั้นก็ชี้ไปในทิศทางนั้นอย่างแน่นอน รูปแบบพิธีกรรมของมะโย่ง ซึ่งอาจทำกันมาแต่ไหนแต่ไรแล้วในหมู่บ้านทางชายฝั่งตะวันออกของคาบสมุทรมาเลเซีย ทุกวันนี้ยังคงมีให้เห็นอยู่เคียงข้างกับมะโย่งที่มีไว้เพื่อความบันเทิง

นี้อาจเป็นหนทางรอดของการสำแดงก่อนหน้าเมื่อพิธีกรรมและการรักษาเป็นข้อพิจารณาหลักของมะโฮ่งยังคงทำหน้าที่เป็นพาหนะในการขับไล่ หรือรักษาโรคโดยการมีส่วนร่วมอย่างแข็งขันของผู้ป่วยในการแสดงละครหรืออีกทางหนึ่งคือการกระตุ้นอารมณ์และจิตใจ (Yousof, 1994)



ภาพที่ 19 การแสดงมะโฮ่ง (Mak yong) ของประเทศมาเลเซีย

ที่มา : มะโฮ่ง มาเลเซีย (2565)

ค. สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า (Myanmar)

สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่าเป็นประเทศที่มีเอกลักษณ์ทางศิลปะและวัฒนธรรม มีความหลากหลายของกลุ่มวัฒนธรรมทั้งที่เป็นของชาวพื้นเมืองดั้งเดิมและการรับเอาอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามา เช่น ประเทศอินเดีย ประเทศไทย เป็นต้น ซึ่งศิลปะการแสดงถือเป็นส่วนสำคัญในงานบุญของพม่าที่สร้างความบันเทิงแก่ผู้ร่วมงาน ซึ่งศิลปะการแสดงต่าง ๆ ส่วนใหญ่เป็นการแสดงที่เป็นลักษณะประเพณีนิยม โดยได้รับการพัฒนาปรับเปลี่ยนมาจากการแสดงในราชสำนักพม่าในอดีต ก่อนหน้านั้น ศิลปะการแสดงหลายประเภทได้หยิบยืมมาจากกลุ่มวัฒนธรรมใกล้เคียง เช่น มอญ อินเดีย จีน ฉาน อยูรยา เป็นต้น ส่วนใหญ่ต่างก็มีพื้นฐานรากเหง้าการแสดงจากบทประพันธ์ของมหากาพย์ฮินดู หรือเป็นที่รู้จักกันในนามของรามายณะ นอกจากนั้นยังมีเรื่องราวนิทานชาดกทางพุทธศาสนา ซึ่งเชื่อมโยงถ่ายทอดกันมาในภูมิภาคนี้ เมื่อคราวที่กรุงศรีอยุธยาเสียกรุงครั้งที่ 2 ในปีพุทธศักราช 2310 นั้นมีการกล่าวถึงเหตุการณ์หลังสงครามว่า พม่าได้กวาดต้อนเชลยชาวกรุงศรีอยุธยาไปเป็น

จำนวนมาก โดยเน้นกลุ่มช่าง นักดนตรี และนักแสดง ซึ่งพระเจ้าบุเรงนองโปรดแต่งตั้งให้กลุ่มเจ้านายและขุนนางของราชสำนักอยุธยาเป็นผู้ศึกษาและถ่ายทอดความรู้เชิงนาฏศิลป์ และดนตรีให้แก่กลุ่มนักแสดงในราชสำนักของพระองค์ การแสดงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในสมัยนั้น ได้แก่ การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ การแสดงดังกล่าวยังมีอิทธิพลต่องานศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น เครื่องเงิน ไม้แกะสลัก เป็นต้น อนุสรณ์ของกลุ่มแสดงนาฏศิลป์ชาวอยุธยาที่ยังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน คือ ศาลพระราม ซึ่งตั้งอยู่บริเวณชุมชนพม่าเชื้อสายอยุธยาที่มณฑลเลย (นฤมล ชีรวัฒน์และคณะ, 2551)

ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านของประเทศพม่า พบว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศพม่ามีจุดมุ่งหมายเหมือนกับประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่มีรากฐานจากความเชื่อและเพื่อความบันเทิงในสังคมวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเก่าแก่ของประเทศพม่า เช่น นัตปวย (Nat Pwe) เป็นการฟ้อนประทับผืนต ในพิธีที่เรียกว่า นัตคะนะ (Nat Kana) เป็นพิธีอัญเชิญผืนตตนใดตนหนึ่งในจำนวนทั้งหมด 37 ตน อำนวยพร ปัดรังควาน สะเดาะเคราะห์ บำบัดโรคร้ายไข้เจ็บและถามคำพยากรณ์ต่าง ๆ เช่น การขายที่ดิน การซื้อรถยนต์มือสอง คนทรงเป็นหญิงรับทรงเป็นอาชีพ เรียกว่า นัตกดอ (Nat Kdaw) พิธีเริ่มด้วยการกำหนดมณฑลพิธี ประดิษฐานรูปแกะสลักนัต ตั้งเครื่องบูชา เครื่องสังเวย ตามที่นัตตนนั้นโปรดปรานตามตำราดนตรีโหมโรงแล้ว นัตกดอในชุดฟ้อนรำเคียงข้างซ้ายขวาด้วยผู้ช่วย ก็ก้าวมาหน้าแท่นบูชาผืนต พนมมือสวดมนต์เรียกผืนตให้มาเข้าทรง จากนั้นนัตกดอก็เริ่มฟ้อนรำตามแบบนาฏศิลป์พม่าดั้งเดิมปะปนกับนาฏศิลป์ที่เข้ามาในยุคหลัง ๆ การฟ้อนรำรวดเร็วขึ้น นัตกดอเริ่มโขนเอนและหมุนลำตัวกว้างไปมา ดนตรีเร็วขึ้นและดังขึ้น นัตกดอตัวสั่นเทิ้ม ตาเบิกโพลง ยิ้มกว้าง เท้าหยุดนิ่ง ลำตัวโขนเอน เป็นอาการของคนประทับทรง ผู้ช่วยทั้งสองรีบเข้ามาประคอง เจ้าภาพเริ่มถามคำถามต่าง ๆ ที่เตรียมไว้ นัตกดอตอบไปตลอดเวลาที่เข้าทรง เมื่อจบคำถามคำตอบแล้ว นัตกดอจะผ่อนคลาย วงดนตรีทำเพลงสนุกสนาน เป็นการจบพิธีนัตคะนะ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553a) ผู้วิจัยศึกษาตัวอย่างการแสดงเพื่อเชื่อมโยงการแสดงพื้นบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแสดงที่เล่าเรื่องราวประกอบด้วยการฟ้อนรำ ละคร และดนตรี เช่น โยเดียชาตจีและชปะแวกีเป็นการแสดงลิเกพม่า



ภาพที่ 20 การแสดงโยเดียชาติจี (Yodai Zat Kyi) ของประเทศพม่า

ที่มา : โยเดียชาติจี พม่า (2565)

ศิลปะการแสดงที่สืบทอดมาจากอดีตและยังคงได้รับความนิยมชมชอบอยู่ในสังคมพม่าในปัจจุบันได้นั้น เห็นจะต้องยกให้การแสดง 2 ประเภทอัน ได้แก่ ชะปแฉ หรือ ลิเกพม่า และโย่วเต คือ หุ่นชักหรือหุ่นกระบอก การแสดงทั้ง 2 นี้ถือเป็นคู่แข่งกันในทุก ๆ งานบุญ การแสดงจะเริ่มตั้งแต่ตอนเย็นถึงรุ่งเช้า โดยเน้นเรื่องราวนิทานพื้นบ้านหรือชาดกทั่วไป (นฤมล ชีรวัฒน์และคณะ, 2551) ชะปแฉ เมื่อมีงานบุญที่ไหนก็จะต้องได้ดูลิเกพม่าที่นั่น ควบคู่ไปกับการแสดงหุ่นชัก เนื้อเรื่องส่วนหนึ่งที่ชะปแฉนำมาแสดงไม่ต่างไปจากหุ่นชัก คือมาจากนิทานชาดก ที่ต่างกันอยู่ตรงผู้แสดงระหว่างคนกับหุ่นชัก อันที่จริงชาวไทใหญ่ก็มีการแสดงที่เหมือนชะปแฉ ซึ่งเรียกว่า จ้าตไต โดยเรียก ชะปแฉว่า จ้าตพม่า ซึ่งคำว่า ชะ หรือ จ้าต มาจากคำว่า ชาดก หรือ ชาดก ในภาษาไทย ขั้นตอนการแสดงชะปแฉเริ่มจากหัวหน้าหรือครูอาวุโสของคณะทำพิธีขอพรจากนัต ช่วยคุ้มครองให้การแสดงชุดนี้สำเร็จลุล่วงและได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชม โดยใช้ของเช่น ไห้วที่มีกล้วยกับมะพร้าวเป็นหลัก หลังจากพิธีเสร็จแล้วดนตรีปี่พาทย์จะเริ่มประโคมเพื่อเป็นการโหมโรงเรียกผู้ชมเข้ามาดู เมื่อได้เวลาแสดงจะมีนักแสดงชาย 2 คน แต่งกายและพูดจาตลกขบขัน ที่พม่าเรียกว่า ลูชวินต้อ ออกมาพูดคุย เกริ่นนำ

เรื่องราวที่จะแสดงในวันนั้นๆ เมื่อเล่าเรื่องราวต่างๆ เสร็จแล้วจึงเริ่มแนะนำตัวนักแสดงทีละคนว่าใครมีบทบาทอะไรในท้องเรื่อง พร้อมกันนั้นนักแสดงก็จะออกมาแนะนำตนเองโดยการโชว์ที่ได้มีส่วนร่วมตัวอาทิ บางคนรำสวย บางคนร้องเก่งเสียงดี หรือบางคนก็พูดอ่อนผู้ขมแก่่ง ในส่วนนี้ถือเป็นฉากแรกโดยเรียกว่า เอ้าเปี้ยะ หรือการแสดงเป็นชุด ๆ นั่นเอง (นฤมล ชีรวัดน์และคณะ, 2551)



ภาพที่ 21 การแสดงเซบแว ลีกะของประเทศพม่า

ที่มา : เซบแว พม่า (2565)

ง. สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (Laos)

สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวเป็นประเทศที่มีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม มีความหลากหลายทางกลุ่มวัฒนธรรม และความโดดเด่นในด้านดนตรีวัฒนธรรมการเป่าแคน การขับลำนำประกอบการเป่าแคน ประเพณี ความเชื่อ และเทศกาลตลอดทั้ง 12 เดือนในรอบปี มีการเล่นดนตรีฟ้อนรำ ที่แตกต่างกันออกไปตามประเพณีเทศกาลนั้น ๆ และมีภาษาลาวเป็นภาษาของตนเองแต่โบราณ ส่งผลให้เป็นประเทศที่มีศิลปวัฒนธรรม ภาษา ดนตรี ฟ้อนรำ ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ถึงแม้บางช่วงอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของประเทศอื่น แต่ชาวพื้นเมืองลาวยังคงดำรงรักษามรดกภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ เอาไว้อย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะการขับลำนำประกอบการเป่าแคน หรือที่เรียกว่าหมอลำ

ลำลาว (Lam Lao) หรือหมอลำ เป็นมหรสพบันเทิงของชาวบ้าน แสดงเป็นเรื่องราวถ่ายทอดผ่านการแสดงดนตรีพื้นบ้านของลาวและอีสานของไทย มีนักร้องหรือผู้เล่าเรื่องและแคนเป็นองค์ประกอบ เป็นการโต้ตอบกันผ่านโคลงกลอน หรือการร้องที่มีสัมผัสคล้องจองระหว่างนักร้องชายและหญิง การแสดงดำเนินไปด้วยทำนองที่หลากหลายมุกตลกต่างๆ อันเกิดจากปฏิภาณ ไหวพริบของผู้ร้อง และการหยอกเย้าเข้ากันระหว่างผู้แสดงและผู้ชม รูปแบบนี้หาเล่าเกี่ยวกับนิทานชาดก ไปจนถึงโครงการพัฒนาและปัญหาในชุมชน ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบมีหลากหลายทั้งดนตรีสตรีกาสสิกและดนตรีสมัยใหม่ ขึ้นกับลักษณะของเรื่องที่จะเล่าความเจริญก้าวหน้าของหมดก็คงเหมือนกับความสำเร็จก้าวหน้าของสิ่งอื่น ๆ เริ่มแรก คงเกิดจากผู้เฒ่าผู้แก่เล่านิทาน นิทานที่นำมาเล่าเกี่ยวกับจารีตประเพณีและศีลธรรม โดยเรียก ลูกหลานให้มาชุมนุมกัน ที่แรกนักร้องเมื่อลูกหลานมาฟังกันมากจะนั่งเล่าไม่เหมาะ ต้องยืนขึ้นเล่า เรื่องที่นำมาเล่าต้องเป็นเรื่องที่มีในวรรณคดี เช่น เรื่องกาพย์สินชัย เป็นต้น ผู้เข้าฟังแค่เล่า ไม่ออกท่าฮยาทางก็ไม่สนุก ผู้เล่าจึงจำเป็นต้องยกไม้ยกมือแสดงท่าทางเป็นพระเอก นางเอก เป็นนักรบ เป็นต้น (พิรพงศ์ เสนโสม, 2562)

ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านของประเทศลาวที่มีลักษณะการแสดงเป็นการฟ้อนรำละคร และดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งยกตัวอย่างการแสดงพระลักพระราม ที่เป็นละครฟ้อนรำได้อิทธิพลมหากาพย์รามเกียรติ์มาปรับรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมการแสดงของตนเอง

ฟ้อนพระลักษณ พระราม อยู่เมืองหลวงพระบางนั้นเพื่อรับใช้พระมหากษัตริย์ในอดีต โดยมีการแสดงอยู่ในพระราชวัง จากหนังสือตำนานวัฒนธรรมลาว โดย สมพะเผย สืงสัก ได้เขียนไว้ว่า ฟ้อนพระลักษณ พระราม ยักษ์ หนุมาน ในเมืองหลวงพระบาง สมัยของเจ้าโพธิ์ชะลาด ได้มีการแปลมหากาพย์รามายณะ มาเป็นภาษาลาวโดยมีการปรับปรุงให้เข้ากับบรรยากาศ สภาพแวดล้อมของลาว ดังที่บันทึกไว้ในตำนานเมืองล้านช้างและได้ตั้งชื่อใหม่ว่า “พระลักษณ พระราม” ปี พ.ศ. 2536 ท่านจันสี โพสีคำ เจ้าแขวงเมืองหลวงพระบางในขณะนั้น ได้จัดตั้งคณะฟื้นฟูการฟ้อนเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอน ให้มีการฝึกฝนกันในโรงเรียน การฟ้อนพระลักษณ พระราม จึงได้รับการฟื้นฟูใหม่ปรับเนื้อหาให้เหมาะสมกับชีวิตจิตใจและความเป็นเอกลักษณ์แบบฉบับของลาว โดยมีการดัดแปลงเปลี่ยนมาจากรามเกียรติ์ของเขมรและต่อมาถึงไทย ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่า การปรากฏตัวของเรื่องรามายณะ หรือฟ้อนพระลักษณ พระราม อยู่ในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวนั้นมิกลั่นอายเดียวกับของไทยแล้วแปลงมาเป็น ฟ้อนพระลักษณ พระราม ซึ่งมีระเบียบแบบแผนของการฟ้อน

พระลักษณ์ พระราม ที่มีความแตกต่างไปจากประเทศเพื่อนบ้านรอบข้างให้เป็นแบบฉบับลาว (นรา ฤทธิ์ เอี่ยมศิริ, 2560)



ภาพที่ 22 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง
ที่มา : Danses d'Indochine, COGNAT RAYMOND. 1920-1929. (D'Indochine, 1920-1929)



ภาพที่ 23 Danses royales. Louang Prabang (province) นาฏศิลป์ราชสำนักหลวงพระบาง
ที่มา : Danses d'Indochine, COGNAT RAYMOND. 1920-1929. (D'Indochine, 1920-1929)

ฟ้อนนางแก้ว ประดิษฐ์ท่าฟ้อนกันมาตั้งแต่ยุคลาวล้านช้าง โอกาสเฉลิมฉลองวันเถลิงราชของเจ้าฟ้าร่ม ในนครเชียงใหม่(หลวงพระบาง) ตามตำนานกล่าวว่า นางแก้วเกียงยา มเหสีของพระองค์ซึ่งเป็นเจ้าหญิงจากเมืองเขมร เป็นวีรสตรี นักรบ พระนางมีประชาชนชาวเมืองติดตามมากลุ่มหนึ่ง และในนั้นอาจมีผู้เคยฟ้อนระบำอัปสรเขมร (รูปแบบการฟ้อนโบราณของชาวเขมรยุคอังกูรเรื่อง) เข้ามาอยู่ในอาณาจักรล้านช้าง ที่ได้ก่อตั้งสถาปนาขึ้นใหม่ แต่ท่าที่ลีลาการวาดท่าการฟ้อนนี้ใกล้เคียงกับท่าฟ้อนของนาฏยศิลป์เขมร ที่เรียกว่า อัปสร โดยรากฐานการฟ้อนเดิมอิงมาจากการทำสงคราม เพราะว่า หน้าตาท่าที่การฟ้อนของแต่ละคนบ่งบอกถึงท่าเดิน ท่าฟ้อนเกร็งตัวของนักรบ ซึ่งก็ไปคล้ายคลึงกับลีลาท่าที่และใบหน้าของสัตว์ป่าชนิดใดชนิดหนึ่ง ไม่ต่างกับท่าฟ้อนกังฟูของจีน แต่ด้วยกาลเวลาที่ผ่านไปลีลาท่าที่การเคลื่อนไหว ก็ได้สอดแทรกเข้าไปอยู่ในลีลาท่าที่การฟ้อนเรื่องพระลักษณ พระราม จึงไม่มีความจำเป็นอันใดที่จะไปรักษาลีลาท่าที่ของนักรบเอาไว้ การฟ้อนนางแก้วเป็นการฟ้อนในราชสำนักของเมืองหลวงพระบาง การแต่งกายแต่งยืนเครื่องตัวนางสาวมชญา ชื่อนางแก้ว มาจากนางแก้วเกียงยา มเหสีเจ้าฟ้าร่ม แล้วเรียกต่อ ๆ กันมาก็เลยเรียกชื่อว่า “ฟ้อนนางแก้ว” (นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ, 2560)



ภาพที่ 24 ฟ้อนนางแก้วของประเทศลาว

ที่มา : ฟ้อนนางแก้ว ประเทศลาว (2565)

จ. ราชอาณาจักรกัมพูชา (Cambodia)

ราชอาณาจักรกัมพูชาเป็นประเทศที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ยาวนาน มีศิลปะและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ประเพณี วิถีชีวิต ศิลปะการแสดงมีรากฐานจากความเชื่อ ศาสนา และอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานและปรับปรุงแบบตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของตนเองจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกัมพูชา ในประเทศกัมพูชาดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นศิลปะของชาวชนบท ที่ทั้งเด็กและผู้ใหญ่สามารถแสดงร่วมกันเป็นการแสดงออกถึงความมั่นคงทางสังคม และเพื่อการผ่อนคลาย ตลอดจนเพื่อการติดต่อสื่อสารกับบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ เป็นการนำมาซึ่งโชคดีของชุมชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาและในลัทธิทรงเจ้าเข้าผี เทศกาลเก็บเกี่ยว การเพาะปลูก นอกจากนั้นยังนำไปเพื่อการสังคมและนันทนาการ การแสดงพื้นบ้านมักมีที่มาจากตำนานพื้นบ้านพื้นเมือง และวิถีชีวิตของประชาชน มีการปรุงแต่งตามสถานการณ์ ตลอดจนการคิดค้นสิ่งใหม่เพิ่มเติมเข้าไป เช่น ทำรำและเพลงร้อง เป็นต้น ซึ่งแตกต่างจากการแสดงในราชสำนักที่ต้องพิถีพิถัน งดงาม ตรงตามแบบแผน ตายตัวทั้งทำรำ คำร้องและดนตรี ดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน สะท้อนอารมณ์และความรู้สึกของประชาชนในชนบทที่สืบทอดกันมาช้านาน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี ประเทศไทย, 2558)

ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านของประเทศกัมพูชา พบว่ามีรากฐานกำเนิดการแสดงประเภทต่าง ๆ จากความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม ประเพณีและเทศกาล เป็นศิลปะการแสดงที่รับใช้สังคม ชุมชน โดยชาวพื้นเมืองเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นและสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน การแสดงบางประเภทได้รับอิทธิพลจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นแล้วนำมาปรับใช้ พัฒนาการแสดงให้มีความสอดคล้องกับบริบททางสังคมวัฒนธรรม ผู้วิจัยศึกษาการแสดงของประเทศกัมพูชา คือ ละคอนยี่เกและการแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะและความสัมพันธ์กับการแสดงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมรในประเทศไทย

ระบำในประเทศกัมพูชา ระบำก็เหมือนกับละคร ดนตรี การขับร้อง บทร่ายกรอง งานแกะสลัก และงานศิลปะอื่น ๆ อีกทั้งหมด ซึ่งล้วนแต่เป็นวิถีชีวิตของเขมรทั้งสิ้นด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้เองจึงทำให้เขมรมีถ้อยคำที่มักจะนำมากล่าวว่า “ชีวิตคือศิลปะแล้วศิลปะคือชีวิต” นั่นเอง ตั้งแต่วันเกิดถึงวันตายชีวิตเขมรต้องการศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต แม้ซบกล่อมตั้งแต่ยังเป็นทารกจนกระทั่งถึงวันตายก็ยังได้ยินเสียงสวดพระธรรมเข้ามาแทนที่ ดนตรีซบกล่อมชีวิตดนตรีรักษาพยาบาลโรค (เลี้ยงอารักษ์ในขณะที่เข้าทรงอารักษ์) เพลงที่ใช้ในพิธีโกนจุก ฃมปอย เพลงสำหรับใช้ในพิธีบวชนาค เพลงสำหรับใช้ในพิธีแต่งงาน ตลอดจนกระทั่งถึงวันตาย มีเพลงบรรเลงกล่อมศพในเวลาที่ตั้งศพ

(วงดนตรีเตรียมมิ่ง หรือ ธอมมิ่ง) และดนตรีในขบวนแห่ศพเอาศพไปฝังหรือเก็บกระดูกมาบูชาในตอนสุดท้าย (วงดนตรีสโตร์เจ็ย-กลองชัย หรือสโตร์โยน-กลองโยน)

ในส่วนด้านระบาก็ไม่แตกต่างกันเท่าไรจากแนวทางศิลปะทั้งหมด ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นนี้ เพราะระบาก็เป็นวิถีของขแมร์เช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตามขแมร์ต้องการรำเพื่อถวายอารักข์เนียตา (ผีปู้ตาซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษของปู้ตา – ตายาย) เพื่อขอความสุข ร่ำบวงสรวงเพื่อขอให้ฝนตก มีน้ำเพียงพอสำหรับการทำนา ร่ำบนบานเพื่อขอให้วัตถุสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยให้หลุดพ้นจากอุปสรรคเสนียดจัญไร รำเพื่อขอความสุขสบายความร่มเย็นในการย้ายถิ่นที่อยู่อาศัยมาใช้ชีวิตอยู่ในหมู่บ้านแห่งใหม่ตลอดจนกระทั่งรำเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง หรือเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยในชีวิต หลังจากเวลาที่ทำงานต่าง ๆ นานาเสร็จแล้ว โดยทั่วไปในประเทศกัมพูชา เราสังเกตเห็นมีระบำเป็นจำนวนมากมีลักษณะผิดแปลกแตกต่างกันไป ตั้งแต่กำเนิดประวัติความมา สืบและรูปแบบการแสดงการแต่งกาย ทั้งบทบาทหน้าที่ในการรับใช้สังคมอีกด้วย ได้แก่

ระบำบางอย่างมีแหล่งกำเนิดมาจากศาสนาพราหมณ์ แล้วได้รับการผสมกลมกลืนผ่านระยะเวลาอันยาวนานมาจนกระทั่งถึงยุคสมัยพระพุทธศาสนาเถรวาทถึงทินยานเป็นประเภทศิลปะทေး ซึ่งเขาคาดว่าเป็นฝีมือประดิษฐ์คิดค้นของนักปราชญ์ราชบัณฑิตหลังจากนั้นมาก็ติดยึดแน่นในพิธีต่าง ๆ ของพระบรมราชวัง

ระบำอื่น ๆ ที่มีแหล่งกำเนิดมาจากความเชื่อเกี่ยวกับอารักข์เนียตา (ผีปู้ตา) ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของขแมร์ จัดเป็นระบำที่มีเพิ่มเติมขึ้นอย่างต่อเนื่องจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งเขาเรียกว่าเป็นมรดก “สืบทอดตระกูล” ของชนชาติขแมร์ และเป็นมรดกของทุกกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นชนส่วนน้อยซึ่งอาศัยอยู่ในแผ่นดินของพระราชอาณาจักรกัมพูชา ที่มีพื้นที่แตกต่างกันไป และมีขนบธรรมเนียมที่แตกต่างกันอีกด้วย ซึ่งนักค้นคว้าวิจัยส่วนใหญ่เชื่อว่า นี่คือนักคิดค้นประดิษฐ์ซึ่งเกิดขึ้นมาจากแหล่งกำเนิดของประชาชนส่วนใหญ่ที่เป็นชาวไร่ชาวนา ฯ

ระบำอีกประเภทหนึ่ง เป็นระบำซึ่งมีประชาชนจำนวนมากอยู่ในประเทศกัมพูชาโดยรวม ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดแห่งหนใดก็มีระบำแบบนี้เหมือนกันทั้งหมด ไม่ว่าจะอยู่ในเมืองหรือชนบท ตำบลป่าเขาลำเนาไพร พื้นราบ หรือตำบลที่อยู่บริเวณชายทะเล ซึ่งมีลักษณะพิเศษอีกอย่างหนึ่ง คือประชาชนทั้งหลายในประเทศทั้งเด็กทั้งผู้ใหญ่ทั้งหญิงทั้งชายสามารถทำระบำนี้ได้ทุกวัน ส่วนภารกิจหน้าที่ของระบำนี้ในการรับใช้สังคมคือสำหรับใช้เพื่อความเพลิดเพลิน หรือเป็นระบำสำหรับใช้ในการ

พักผ่อนร่างกายและทำให้สบายใจช่วยผ่อนคลายให้หายจากอาการเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานต่าง ๆ นานา

อาศัยด้วยเหตุที่ประเทศกัมพูชาเป็นประเทศที่มีความอุดมสมบูรณ์ไปด้วยธรรมชาติซึ่งมีประเภทแตกต่างการไปตั้งได้กล่าวมาแล้วข้างต้น จนกระทั่งมาถึงปัจจุบันนี้ขแมร์มีความนิยมจัดแบ่งประเภทของระบำทั้งหมดเหล่านี้ออกเป็น 3 กลุ่มซึ่งให้ชื่อแตกต่างกันตามลักษณะพิเศษของระบำคนแต่ละกลุ่มเหล่านั้นคือ

1. ระบำท่วงท่าขแมร์โบราณหรือระบำพระราชทรัพย์
2. ระบำประเพณีขแมร์
3. ระบำประชาธิปไตยขแมร์ (ภูมิจิตร เรื่องเดช, 2548)

ประเทศกัมพูชาในปัจจุบันได้รับมรดกอันยิ่งใหญ่จำนวนมาก เป็นมรดกที่ปู่ย่าตายายมอบไว้ให้ โดยเฉพาะสมบัติทางวัฒนธรรมองค์อันรุ่งเรือง นอกจากปราสาทโบราณนับพัน ที่มีศิลาจารึกและภาพจำหลักงดงามกระจายอยู่แทบทั่วไปในดินแดนอินโดจีนทั้งหมด ขแมร์ยังมีดนตรีอีกหลายวง มีอายุนับพันปีมาแล้ว ที่มีหน้าที่แตกต่างกันไป ที่ผูกพันในชีวิตประจำวันและผูกพันกับศาสนาด้วย และยังมีวงดนตรีอื่น ๆ โดยเฉพาะ วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครต่าง ๆ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งแบบละครที่มีในประเทศกัมพูชามีอยู่เป็นจำนวนมาก (มีกว่า 20 แบบ) ในบรรดาแบบละครเหล่านั้น มีละครบางประเภทกำลังเกิดความเสื่อมโทรมไปสู่ความสูญสลาย และมีแบบละครอีกจำนวนหนึ่งที่สาบสูญไปหมดแล้ว เหลือเพียงชื่อและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับละครแบบนี้แต่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น แบบละครที่มีอยู่ ได้แก่

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. ละครเงา “หนังใหญ่” | 2. ละครเงา “หนังเล็ก” |
| 3. หนังสี (เป็นหนังแสดงเวลากลางวัน) | 4. ละครโขน (ละครผู้ชายสวมหน้ากาก) |
| 5. ละครพระราชทรัพย์ | 6. ละครมโหรี |
| 7. ละครบาสัก | 8. ยี่เก |
| 9. ละครพากย์หญิง | 10. ละครปราโมทัยหรือปราโมทย์ |
| 11. ละครอาเป | 12. ละครแคนเล่านิทาน |

- | | |
|---|--|
| 13. ละครเบิกบท | 14. ละครเพลงแต่งงาน |
| 15. ละครหุ่น | 16. ละครพูด |
| 17. ละครผสม | 18. ละครร้อยกรอง |
| 19. กระจับปีเรื่อง สายเดี่ยวเรื่อง
2548) | 20. อาไยเรื่อง ฯลฯ (ภูมิจิตร เรื่องเดช,
2548) |

ยี่เกประเทศกัมพูชา คือ การแสดงอันประกอบด้วยการเต้น การแสดง ละครใบ้ การบรรยาย เพลง และดนตรี ในปลายปีพ.ศ. 2343 ยี่เกได้รับความนิยมอย่างมากและมีการจัดแสดงในทุกภูมิภาคของประเทศ และยังคงเป็นการแสดงสำหรับพระราช พระบรมวงศานุวงศ์ และพระอาคันตุกะได้ ทอดพระเนตร ปัจจุบันยี่เกไม่ได้รับความนิยมและไม่ได้มีบทบาทเหมือนในอดีต จึงต้องอยู่ในความดูแลของสาขาสากลวิทยาลัยภูมิโนทรวิจิตรศิลปะ (Robert, 2002)

ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก และสิ่งของตกแต่งต่าง ๆ บนเวทีล้วนมีความหมายทางสัญลักษณ์ เริ่มจากเตียงที่แสดงถึงบ้าน วัง ภูเขา หรือแม้กระทั่งป่าไม้ขึ้นอยู่กับบทการแสดง และประตูซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของบ้านหรือประตูวัง ดังตัวอย่างในเรื่องตุมเตียว (เรื่องราวความรักคล้ายโรมิโอ แอนด์ จูเลียต) ในการแสดงยี่เกของสาขาสากลวิทยาลัยภูมิโนทรวิจิตรศิลปะ ได้มีการเพิ่มการตกแต่งเวที ได้แก่ เมฆลอย สายน้ำไหล คลื่น ฝน และสายฟ้า การทำสายฟ้าเริ่มจากการจุดคบเพลิง จากนั้นใช้ (chagkieng thma sa-oy ตะเกียงน้ำมันปลา) ตะเกียงน้ำมันก๊าด และหลอดไฟ พระบาทสมเด็จพระนโรดมทรงริเริ่มแนวคิดการตกแต่งฉากที่ผสมผสานระหว่างความเป็นเขมรและตะวันตก เช่น ป่าไม้ ภูเขา หรือท้องฟ้าที่มีเมฆปกคลุม ในอดีตการแสดงยี่เกมีความยาวตลอดคืน เนื้อเรื่องและนำเสนอส่วนสำคัญ ลดเวลาให้เหลือเพียง 2 ชั่วโมง การแสดงยี่เกจะเน้นเสียงกลอง การร้อง และการเต้น มีการใช้กลอง 2 - 13 ใบในการแสดงแต่ละครั้ง ในเวลาต่อมาได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีประกอบทำนอง 2 ชนิด เพื่ออำนวยความสะดวกแก่นักแสดงในการร้องเพลงเข้าทำนอง ได้แก่ tror ou chamhieng (ลักษณะเป็นขอ 2 สาย ทำจากกะลามะพร้าวผ่าครึ่ง และเสียงต่ำ) และซอวัน การแสดงยี่เกในอดีต นิยมนำนิทานชาดก (jataka) มาเป็นบทการแสดง ต่อมาก็ได้ปรับเปลี่ยนตามกระแสนิยม ในการแสดงประกอบด้วยสามบทบาทหลัก ได้แก่ พระ-นาง ตัวตลก และนางรำ ทำการแสดงด้วยการร้องเพลง เปิดการแสดงด้วยเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาให้ความชุ่มชื้นและอำนวยพรอันเป็นสิริมงคล แก่เวที นักแสดง และการแสดงในครั้งนั้น



ภาพที่ 25 การแสดงโหมโรงยี่เกของประเทศไทยกัมพูชา
ที่มา : โหมโรงละครคอนยี่เก กัมพูชา (2565)



ภาพที่ 26 การแสดงละครยี่เกของประเทศไทยกัมพูชา
ที่มา : ละครคอนยี่เก กัมพูชา (2565)

โดยสรุปผู้วิจัยศึกษาการแสดงพื้นบ้านในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบว่า ภูมิศาสตร์ทางวัฒนธรรมของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในอาณาเขตที่ติดต่อกันและเส้นทางการเชื่อมต่อของแต่ละประเทศ และลักษณะสำคัญของศิลปะการแสดงพื้นบ้านในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมในแต่ละประเทศที่มีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรม ที่ตั้งถิ่นฐานของแต่ละประเทศในภูมิภาค ส่งผลให้มีการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม การรับมา การปรับปรุง เปลี่ยนแปลง และการส่งต่อ แพร่กระจายทางวัฒนธรรม เกิดเป็นความสัมพันธ์ของการแสดงพื้นบ้านในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแสดงบางชนิดมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันและปรับปรุงให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเอง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมนั้น มีบทบาทสำคัญในด้านประเพณี พิธีกรรม การรับใช้สังคมในมิติต่าง ๆ เนื่องด้วยพิธีกรรมต่าง ๆ ที่มีนาฏกรรมเข้าไปเป็นส่วนสำคัญนั้น เป็นแหล่งรวมระบบคุณค่าปรัชญา ความคิด ความทรงจำของบรรพบุรุษ ที่มีการสั่งสม สืบทอด กันมาในแต่ละช่วงเวลาของสังคมนั้น ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีการฟ้อนรำ เต้น ขับร้อง และบรรเลงดนตรี เพื่อเป็นการบูชาเทพเทวดา ผีบรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ อำนาจเหนือธรรมชาติ เพื่ออ้อนวอนให้ผู้ที่เคารพบูชาประสบแต่ความสุขอุดมสมบูรณ์ และกิจกรรมทางวัฒนธรรมเหล่านี้ได้มีการปฏิบัติและสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน และศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่เป็นมรดกประจำกลุ่มวัฒนธรรม เช่น การเล่นเพลง การฟ้อนรำ ละครพื้นบ้าน โดยที่แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมได้สร้างขึ้นเองในกลุ่มวัฒนธรรม และการรับมาจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นโดยนำมาปรับปรุง เปลี่ยนแปลง และพัฒนาให้เข้ากับวัฒนธรรมเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ อีกทั้งการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของการแสดงพื้นบ้านจากกลุ่มวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่กลุ่มวัฒนธรรมหนึ่งนั้น พบได้มากในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เนื่องจากภูมิศาสตร์มีพื้นที่ติดต่อกันและการคมนาคมที่สามารถติดต่อกันระหว่างประเทศได้สะดวก จึงเกิดการแลกเปลี่ยนและรับเอาวัฒนธรรมอย่างเลือกสรรมาใช้ในกลุ่มวัฒนธรรมของตนเองให้เหมาะสม และพัฒนารูปแบบจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะและสืบทอดกันมาอย่างมีระบบ ถึงแม้บางช่วงเวลาต้องมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา จากการศึกษารูปแบบและลักษณะเฉพาะของศิลปะการแสดงพื้นบ้านทั้ง 5 ประเทศข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงลักษณะสำคัญทางรูปแบบและจุดมุ่งหมายของการแสดง การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเข้าสู่ประเทศไทย โดยผสมผสานกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยที่มีอยู่เป็นทุนวัฒนธรรมเดิมอยู่แล้วนั้น การผสมผสานที่เกิดจากการรับเข้ามาแล้วปรับรูปการณแสดง ให้มีความสอดคล้องและเข้าถึงผู้ชมที่เป็นสมาชิกในกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยเฉพาะ

กลุ่มวัฒนธรรมในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ที่มีศิลปะการแสดงพื้นบ้านอย่างหลากหลาย ผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยที่มีความโดดเด่นและเป็นทุนทางวัฒนธรรมก่อนที่จะรับเอาการแสดงจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นเข้าไปผสมผสานจนในที่สุดได้กลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตน

4.2 ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทย

ศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักร ในภูมิภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีรูปแบบการแสดงและจุดมุ่งหมายเดียวกันคือ เพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเพื่อความบันเทิง ซึ่งมีความหลากหลายแตกต่างกันออกไปตามบริบททางสังคมวัฒนธรรม และค่านิยมของสังคม ซึ่งในหัวข้อนี้ผู้วิจัยนำเสนอศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทยที่เป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นทุนทางวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม ก่อนที่จะได้รับอิทธิพลการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของการแสดงลิเก โดยที่แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมมีวิธีการผสมผสานเพลงดนตรี ขับร้อง การรำที่เป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองดั้งเดิมเข้ากับรูปแบบการแสดงลิเกหรือละครยี่เกที่เป็นต้นแบบในการเลียนแบบรูปแบบการแสดง พัฒนา ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบททางสังคมวัฒนธรรมจนกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของแต่ละพื้นที่ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงนำเสนอให้เห็นถึงศิลปะการแสดงพื้นเมืองในราชอาณาจักรไทยก่อนที่จะได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมลิเกมาปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมการแสดงพื้นเมืองที่เป็นทุนเดิม

ราชอาณาจักรไทยมีศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีความหลากหลายตามกลุ่มวัฒนธรรมแต่ละภูมิภาคทั้ง 4 ภาคที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว รากฐานการกำเนิดศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยที่มาจากพิธีกรรม ความเชื่อ ประเพณี และเพื่อความบันเทิงในสังคมนั้น ๆ ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของคนในสังคมและสืบทอดจนกลายเป็นมรดกร่วมของสังคม สะท้อนความรู้สึกรักคิด วิถีชีวิต บรรทัดฐานทางสังคม วรรณกรรม และศิลปะวัฒนธรรม โดยที่ศิลปะการแสดงที่มีอยู่ทุกกลุ่มวัฒนธรรม จุดประสงค์หลักคือ เป็นเครื่องมือรสพให้ความสุขและข้อคิด หรือสะท้อนภาพเหตุการณ์ทางสังคมในขณะนั้น อีกทั้งเพื่อเป็นเครื่องบวงสรวงบูชาเทพเจ้าตามความเชื่อของกลุ่มวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีความเป็นมาอย่างยาวนานและมีพัฒนาการ มาแต่ละยุคสมัยตามความนิยม และเป็นไปตามการสร้างสรรค์ตามความชอบของศิลปินที่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ ศิลปะการแสดง การพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจึงทำให้มีรูปแบบของศิลปะการแสดงที่มีความหลากหลายมากขึ้นในประเทศไทย บรรดาศิลปะการแสดงนอกจากการฟ้อน การเต้นรำแล้ว ยังมีศิลปะการแสดงอีกแขนงหนึ่งที่เกิดมาพร้อมกับการเต้นรำนั่นคือ การละคร จากการที่มนุษย์มีความ

เชื่อในเทพเจ้าว่าเป็นผู้บันดาลความสุขสมบูรณ์ ทำให้มีการขับเพลงสวดสรรเสริญ บางครั้งสวดอ่อนวอน และหลายโอกาสจะมีการสวมบทบาทการเลียนแบบสมมุติตนเองเป็นเทพ และมีบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งสมมุติตนเป็นชาวบ้านหรือประชาชน ที่ประสบความเดือดร้อนประการใดประการหนึ่งขับเพลงร้องขอความช่วยเหลือ ซึ่งแน่นอนย่อมมีเนื้อหาทางสรรเสริญเทพองค์นั้น การสวมบทบาทเป็นผู้อื่นนี้เองถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะการละคร (วิณา วิสเพ็ญ, 2549)

คนไทยในถิ่นต่าง ๆ ได้คิดและพัฒนาการฟ้อนรำของตน ดังจะเห็นได้จากการละเล่นในฤดูเก็บเกี่ยว ฤดูแล้ง และฤดูน้ำหลาก และยังคงสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ท่าเลที่ตั้งถิ่นฐานของชนชาติไทยในอดีต เส้นทางคมนาคมการค้าขายทางบก ทางน้ำ การสงครามและการย้ายถิ่นฐานของประชากรทำให้เกิดการเลื่อนไหลถ่ายเทผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรมภายในชุมชนหนึ่งกับของภายนอกหรือของต่างถิ่นอย่างแนบแน่น นาฏยศิลป์ไทยย่อมเกิดและเติบโตชุมชนหนึ่ง ๆ พร้อมด้วยการผสมผสานกับศิลปวัฒนธรรมชุมชนอื่นจึงมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับ และแม้จะไม่มีหลักฐานที่ระบุไว้ชัดเจนถึงวิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในอดีตกาล แต่จากข้อมูลต่าง ๆ ตลอดจนแนวคิดหรือทฤษฎีของนักวิชาการ อาจสรุปถึงจุดกำเนิดของนาฏยศิลป์ไทยได้ว่า

1. เกิดจากการสร้างสรรค์ของคนไทยในแต่ละท้องถิ่น เพื่อแสดงความรื่นเริงยินดีและความบันเทิงใจ
2. เกิดจากความต้องการใช้นาฏยศิลป์ในพิธีกรรมเพื่อความเป็นสิริมงคล
3. เกิดจากการแลกเปลี่ยนหรือการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม ทำให้มีการนำของใหม่เข้ามาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมในสังคมหนึ่ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547b)

ศิลปะการแสดงพื้นเมืองเป็นมรดกร่วมของสังคมที่ได้รับการถ่ายทอด สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งมีรูปแบบการแสดงแตกต่างกันออกไปตามแต่ละสังคมวัฒนธรรม ความนิยม ประเพณี พิธีกรรมความเชื่อ และบริบทสังคม และศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพการณ์ของสังคมที่เปลี่ยนแปลงความนิยมของความบันเทิงอยู่ตลอดเวลา การถ่ายทอดองค์ความรู้ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยด้วยวิธีการบอกเล่า จดจำ และเลียนแบบภาพความทรงจำในการแสดงที่เกิดความประทับใจ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยที่มีลักษณะและโครงสร้างแตกต่างกันตามสภาพสังคม การพัฒนารูปแบบการแสดงที่เป็นไปตามการเปลี่ยนแปลง และการรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาปรับใช้ให้เข้ากับบริบททางสังคมและสอดคล้องกับวัฒนธรรมของสังคมตนเอง การพัฒนาปรับเปลี่ยน ลดทอน และสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในทุกช่วงเวลาและ

เหตุการณ์ของบ้านเมืองในสังคมไทย การฟ้อนรำพื้นเมืองมีลักษณะแตกต่างจากเพลงพื้นเมืองตรงที่เน้นลักษณะและลีลาการรำมากขึ้น ความหมายของการใช้ท่าทางจะมีมากกว่า มีการฟ้อนโดยใช้ส่วนแขนและมือเป็นหลัก การฟ้อนรำพื้นเมือง เป็นการฟ้อนรำของชาวบ้านในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็คิดประดิษฐ์ท่ารำของตนไปตามความนิยม ขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนสภาพความเป็นอยู่ที่แตกต่างกันออกไป การฟ้อนรำบางอย่างได้มีวิวัฒนาการมาจากประเทศเพื่อนบ้านที่อยู่ใกล้เคียง แต่คนไทยก็ได้นำมาดัดแปลงและปรับเปลี่ยนให้เข้ากับลักษณะความเป็นอยู่ของคนไทย เช่น เรือมอ้ายย ฟ้อนเงี้ยว และรำรองเงี้ยว การฟ้อนรำของแต่ละท้องถิ่น เดิมนิยมเล่นกันภายในท้องถิ่นตามฤดูกาลต่าง ๆ ปัจจุบันการฟ้อนรำพื้นเมืองไม่ได้เล่นเฉพาะฤดูกาลเท่านั้น มีการนำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนตลอดจนนำมาแสดงในงานเทศกาลต่าง ๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมเผยแพร่และอนุรักษ์ขนบธรรมเนียมประเพณีไว้ (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2534) การแสดงพื้นเมืองมีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง มีรูปแบบลักษณะลีลาความเคลื่อนไหว สำเนียงภาษาตามท้องถิ่น การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง นับว่าเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่แนบแน่นอยู่กับความรู้สึกนึกคิดของประชาชน เป็นมรดกพระดั่งพื้นบ้านที่แพร่หลายไปทั่วทุกท้องถิ่นของประเทศ แต่ละภาคจะมีการเล่นหลายอย่างโดยมีแนวทางต่างกันไป เช่น ภาคกลาง ผู้คนติดต่อไปมาหาสู่กันง่าย การสื่อสารที่มีถึงกันก็จะจะเป็นทั้งภาษาพูดและภาษาเขียน เพราะศูนย์กลางของภาคคือเมืองหลวง อันเป็นศูนย์กลางแห่งวัฒนธรรมระดับเมืองหลวง จึงมีแนวโน้มไปทางการร้องตอบคารมโวหาร ภาคเหนือ มีความเคลื่อนไหวที่นิยมพลอ่อนช้อย ก็มีแนวโน้มไปทางฟ้อนรำ ภาคอีสาน เป็นภาคที่ผู้คนใช้ภาษาได้ตอบกันว่องไวและมีนิทานพื้นบ้านอยู่มาก ก็มีแนวโน้มไปทางร้องกับเรื่องราวเล่าสู่กันฟัง และมีทั้งการรำแบบแข็งและบรรเลงดนตรีประกอบ ภาคใต้ ออกจะมีสำเนียงที่แปลกออกไป ทั้งเสียงเพลงและท่าฟ้อนรำก็ปรากฏขึ้นเป็นของตนเองโดยเฉพาะ ดังนั้นจึงมีแนวโน้มไปทางการแสดง การขับคำกลอน หนึ่งตะลุง และมีดนตรีในลักษณะกระตุ้นอารมณ์ให้มีชีวิตชีวา (บุปผาชาติ อุปถัมภ์รกร, 2542)

นาฏศิลป์ที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในประเทศไทย ทั้งนาฏศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักและนาฏศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน มีลักษณะเชิงหน้าที่เพียง 4 ลักษณะ ทำให้อาจจำแนกนาฏศิลป์พิธีกรรมได้ 4 ประเภท ดังนี้ 1. นาฏศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา เป็นนาฏศิลป์พิธีกรรมที่แสดงหน้าที่ทางศาสนาและความเชื่อโดยตรง เป็นนาฏศิลป์พิธีกรรมที่ทำเพื่อการบูชาสิ่งที่เคารพนับถือ อาจมีการอ้อนวอนร้องขอสิ่งที่ปรารถนาเป็นเฉพาะหรือไม่ก็ได้ นาฏศิลป์พิธีกรรมกลุ่มนี้มีจุดประสงค์เพื่อสวดติ่มงคล ขับไล่สิ่งชั่วร้าย ขอพรและตอบแทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์เมื่อสมหวังในเรื่องที่ร้องขอ เป็นต้น 2. นาฏศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา เป็นนาฏศิลป์พิธีกรรมที่แสดงหน้าที่ทางศาสนาและความเชื่อ

และความเชื่อโดยอ้อม คืออยู่บนพื้นฐานของศาสนาและความเชื่อ แต่หวังผลด้านการบำบัดอาการเจ็บป่วยต่าง ๆ ทั้งทางกายและทางจิตใจ ที่จริงแล้วนาฏศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษามีหลักการเหมือนกับนาฏศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา เพียงแต่นาฏศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษามีจุดมุ่งหมายคือการบำบัดโรคเป็นจุดมุ่งหมายหลัก 3. นาฏศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต เป็นนาฏศิลป์พิธีกรรมที่แสดงหน้าที่ทางศาสนาและความเชื่อโดยอ้อม พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิตโดยทั่วไปแล้วเสมือนเป็นการบันทึกความเปลี่ยนแปลงของชีวิตจนจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะหนึ่ง และ 4. นาฏศิลป์พิธีกรรมทางสังคม เป็นนาฏศิลป์พิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับหลักศาสนาและความเชื่อน้อยมากมักจะเป็นพิธีกรรมในการต้อนรับผู้มาเยือนจากต่างถิ่นซึ่งเหมือนแนวปฏิบัติทางการปกครองและการทูตเป็นส่วนใหญ่ (ชวโรจน์ วัลย์เมธี, 2556)

ประเทศไทยมีการแสดงพื้นเมืองในรูปแบบต่าง ๆ ดังที่ได้พรรณนาข้างต้นนั้น การแสดงพื้นบ้านปรากฏอยู่ในทุกภูมิภาค ทุกกลุ่มวัฒนธรรม แต่ละชุมชน ภูมิภาค กลุ่มวัฒนธรรม มีการแสดงเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี การแสดงแต่ละรูปแบบนั้นมีความเป็นมาจุดมุ่งหมาย ที่มีความแตกต่างกันไป ทั้งที่เกิดจากการสังสรรค์ สืบสาน สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาเป็นตัวแปรสำคัญในการเลือกรับและปรับเข้ากับทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละกลุ่มนั้น ๆ จนกลายเป็นวัฒนธรรมการแสดงของตนเองในที่สุด การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยทั้ง 4 ภาค ได้แก่ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีการแสดงที่เป็นรูปแบบดั้งเดิมที่ปรากฏในพิธีกรรม พิธีการ และมหรสพสมโภชในประเพณีเทศกาลต่าง ๆ และอีกรูปแบบคือการรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสานจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลถึงการแสดงพื้นบ้านทั้ง 4 ภาคของประเทศไทยในรูปแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นฐานข้อมูลให้เห็นถึงทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมทางการการแสดงของแต่ละภูมิภาคก่อนที่จะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นที่ผู้วิจัยมุ่งเน้นคือ “ลิเก” ซึ่งจะนำเสนอลิเกในแต่ละภูมิภาคเป็นหัวข้อถัดไป

ก. ภาคกลาง

นาฏศิลป์เก่าแก่ในไทยภาคกลาง เช่น การรำแม่ศรีในพิธีทำขวัญเด็กแรกเกิดและการเล่นเพลงเกี่ยวขั้วนั้นหาดูได้ยากเต็มทีในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นการแสดงเพื่อการท่องเที่ยวไม่ใช่เป็นการฟ้อนรำในพิธีกรรมจริง ๆ และในการแสดงเองก็ได้รับอิทธิพลการฟ้อนรำของราชสำนักหรือของกรมศิลปากรอย่างเห็นได้ชัด ส่วนการแสดงพื้นบ้านในท้องถิ่นไทยภาคใต้นั้นค้นหายังมิได้ สันนิษฐานว่าถูกกลบหรือถูกกลืนโดยนาฏศิลป์โนราห์นอกจากนี้ยังมีนาฏศิลป์อีก 2 ชนิด ที่น่าศึกษาถึงความเก่าแก่และความต่อเนื่องเพื่อประโยชน์ในการค้นคว้าเรื่องนาฏศิลป์ไทยในอดีตาคือ รำโทนของไทยโคราช เพื่อความบันเทิงและพบปะกันของหนุ่มสาว เช่นเดียวกันกับฟ้อนลงช่วงของไทยทรงดำหรือลาวโซ่ง เพชรบุรี ที่สามารถสืบภาษาและวัฒนธรรมไปได้ถึงไทยดำตอนเหนือสุดของเวียดนามที่อพยพคร่าวลงมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ผู้เขียนได้พบหญิงชาวไทยดำเมื่อ พ.ศ. 2537 เธอได้เดินทางไปพบชาวไทยทรงดำและพูดภาษาถิ่นเดียวกัน สามารถยืนยันชื่อตำบลหมู่บ้านที่เล่าสืบกันมาได้ เธอให้สัมภาษณ์ว่ามีการฟ้อนรำพื้นเมืองของไทยดำหลายชุด ส่วนใหญ่เพื่อความบันเทิง เป็นการฟ้อนของผู้หญิงและมักถือของ เช่น ดอกไม้ กิ่งไม้ ในมือทั้งสองข้าง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547a)

ลำตัด คำว่า “ลำ” คือเพลงกลอน ส่วน “ตัด” คือแยกยกเอามาเป็นบางตอน ลำตัดจึงหมายความว่าลำที่ยกหรือแยกออกมาเป็นบางตอนบางส่วนจากบทเพลง เป็นการแสดงที่มาจากการแสดงบันเทิงของแขกมลายู ลำตัดจะมีลักษณะตัดและเชื่อมกันด้วยเพลง การว่าลำตัดจึงเป็นการว่าเพลงลับฝีปากของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงโดยตรง มีทั้งบทเกี่ยวพาราสี ต่อว่า เสียดสี แทรกลูกขัด ลูกหยอด ให้ได้ตลกเฮฮา กัน สำนวนกลอนมีนัยยะออกเป็นสองแง่สองง่าม ลักษณะบทกลอนที่ใช้เป็นกลอนหัวเดียว แยกเป็นส่วนของสร้อยเพลงกับบทร้อง วิธีแสดงนั้นผู้แสดงจะนั่งเป็นวง มีกลองรำมะนาตีครบทุกคน จะมีต้นเสียงร้องก่อน ร้องลำแรกเรียกว่า “ร้องบันตน” โดยส่งสร้อยให้ลูกคู่ร้องรับ เมื่อลูกคู่ หรือ “พื้น” ร้องรับกันดีแล้ว ก็ร้องต้นกลอนเดินความกันคนละบทไปจนครบทุกคน เมื่อร้องจบลงคนหนึ่ง ลูกคู่หรือพื้นก็ร้องรับด้วยสร้อยเดิมพร้อมกับตีรำมะนา นักแสดงในปัจจุบันไม่จำกัดจำนวน แต่ส่วนใหญ่มักเป็น 4-5 คน หรือแล้วแต่ความเหมาะสมโดยมีทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย วงดนตรีที่ใช้ประกอบการละเล่นลำตัด เป็นเพียงดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะเท่านั้น ได้แก่ รำมะนาลำตัด, ฉิ่ง, ฉาบ, กรับและโหม่ง (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2551)



ภาพที่ 28 การแสดงพื้นบ้านลำตัดคณะหวังเต๊ะ - แม่ศรีนวล

ที่มา : ลำตัดคณะหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล (2565)

ทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ที่ปรากฏในลำตัด ทำนองเพลงลำตัด ตามความหมายของทำเพลง ซึ่งตรงกับคำว่า “Melody” ในภาษาอังกฤษนั้น มีในบทบันตน และบทลำร้อง “บทบันตน” แต่เดิมบทร้องบันตนเป็นภาษาแขก ต่อมาเป็นภาษาแขกปนไทย และจนกระทั่งแปลงมาเป็นภาษาไทยล้วน ๆ ที่ใช้ทำนองเพลงไทยเดิม เช่น เพลงแขกลพบุรี เพลงจระเข้หางยาว เพลงช้างประสาธนา และเพลงลดพัดชายเขา เป็นต้น “บทลำร้อง” ได้แก่ลำร้องไห้ครุ ลำออกตัว และร้องตอบโต้ เช่น ลำว่า ลำว่าตอบ (ลำแก้) ลำสอน ลำลอย และลำลา แบ่งทำนองได้เป็น 2 ตอน คือ 1. สร้อยเพลง ทำนองของสร้อยเพลงลำตัด มีความเหมือนในท่วงทำนองที่เกิดจากความคงที่ของระดับเสียง สามารถจำแนกความเหมือนความคล้ายในทำนองของสร้อยเพลงที่ใช้ร้องในการละเล่นลำตัด โดยพบว่ามีทำนองที่บันทึกไว้ คือ ทำนองกระพือ ทำนองกลาง ทำนองแขก ทำนองจักรรูน ทำนองมอญ ทำนองลาวหลง และทำนองโศก หากแต่ในปัจจุบันมักใช้ร้องเพียง 3 ทำนอง โดยมีความนิยมมากน้อยเรียงลำดับดังนี้ ทำนองกลาง ทำนองจักรรูนและทำนองโศก ที่มักจะใช้เป็นเพลงลา และเพลงสำหรับงานศพเท่านั้น 2. บทร้อง ลักษณะของทำนองในบทร้องลำตัด จัดความแตกต่างของการเคลื่อนที่ของระดับเสียงได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของระดับเสียงไม่เป็นทำนองเพลง ซึ่งมีลักษณะคล้าย “บทพูดกึ่งร้อง” มีระดับเสียงที่คงที่คล้ายการพูดหรือการสวดมากกว่าการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียงในระดับสูงต่ำ หากมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นก็จะอยู่ที่วรรณยุกต์ของภาษาเท่านั้น (วิชาเชาว์ศิลป์, 2541)

ข. ภาคใต้

นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้มีองค์ประกอบสำคัญ คือ บทขับร้องและบทเจรจา ดนตรีประกอบจังหวะและทำนอง และการรำหรือการออกท่าทางประกอบ นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ จำแนกตามองค์ประกอบและวิธีการแสดงได้ 5 ประเภท คือ 1. นาฏศิลป์ที่เน้นการใช้ภาษา เช่น โนรา หนังตะลุง ลิเกป่า รองเง็งแบบชาวบ้าน สวดมาลัย เป็นต้น 2. นาฏศิลป์ที่ใช้ท่าทางประกอบการแสดงน้อย เช่น เพลงบอก เพลงเรือ เพลงนา เพลงแห่นาคหรือคำตัก เป็นต้น ส่วนดนตรีประกอบการแสดงจะเน้นจังหวะเป็นหลัก 3. นาฏศิลป์ที่มีเครื่องดนตรีประกอบน้อยชิ้น เช่น เพลงบอก โนราหอย สวดมาลัย เพลงนา เป็นต้น 4. นาฏศิลป์ที่ไม่ใช้ภาษาประกอบในการแสดง เช่น กาหลอ ซี่ละ หรือรองเง็งแบบราชสำนักที่มีแต่รำเต้นตามจังหวะดนตรีไม่มีบทร้องประกอบ และ 5. นาฏศิลป์ที่มีองค์ประกอบสำคัญครบถ้วนทั้งภาษา การแสดงท่าทางและดนตรี เช่น มโนห์รา หนังตะลุง ลิเกป่า มะโย่ง เป็นต้น (เจษฎา เนตรพลับ, 2558)

มะโย่ง เป็นละครอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม การแสดงมีการผสมผสานพิธีกรรม ความเชื่อ นาฏศิลป์ และดนตรีเข้าด้วยกัน ผู้แสดงส่วนมากเป็นผู้หญิง ยกเว้นตัวตลก ตัวนางเอกเรียกว่า "มะโย่ง" การแสดงใช้ภาษามลายูถิ่นปัตตานี วงดนตรีมะโย่งประกอบด้วยซอหรือบับ กลองมือแน ปี่ชุนาฆง มง ฉิ่ง ฉาบไวโอลิน และรำมะนา เรื่องที่นำมาแสดงมีทั้งเรื่องในท้องถิ่น รับมาจากชาว มลายู อินเดีย เนื้อเรื่องเกี่ยวกับความรัก มีคติสอนใจ มีอิทธิทธิปาฏิหาริย์ การแต่งกายส่วนมากจะเลียนแบบการแต่งกายของผู้หญิงและผู้ชายมุสลิม ตัวพระเอกหรือที่เรียกว่า "เปาะโย่ง" จะมีหวายเป็นองค์ประกอบ ซึ่งจัดเป็นลักษณะเด่นของการแสดงมะโย่ง ขั้นตอนการแสดงมี 6 ขั้นตอน คือ พิธีบูชาครู, การโหมโรง, รำเบิกโรง, แสดงเป็นละคร, ปิดการแสดง และพิธีแก้สับบน (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2551)



ภาพที่ 29 การแสดงมะโหย่ง

ที่มา : มะโหย่ง ประเทศไทย (2565)

โนรา เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เป็นที่นิยมของคนในภาคใต้ มีการแสดง 2 รูปแบบ คือ โนราประกอบพิธีกรรม (โนราโรงครู) และโนราเพื่อความบันเทิง ซึ่งมีความแตกต่างกัน ดังนี้ โนราประกอบพิธีกรรม หรือโนราโรงครู เป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญในวงการโนราเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นพิธีกรรมเพื่อเชิญครูหรือบรรพบุรุษของโนรามายังโรงพิธี เพื่อไหว้ครูหรือไหว้ตายายโนรา เพื่อรับของแก้บน และเพื่อครอบเทริด หรือผูกผ้าแก่ผู้แสดงโนรารุ่นใหม่ โนราเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงโดยตรง มีลักษณะสำคัญ ดังนี้ 1. การรำ โนราแต่ละตัวต้องรำวัดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยการรำสมท่าต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรี และต้องรำให้สวยงามอ่อนช้อยหรือกระฉับกระเฉงเหมาะสมแก่กรณี บางคนอาจวัดความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแขน การทำให้ตัวอ่อน การทำท่าพลิกแพลง เป็นต้น 2. การร้อง โนราแต่ละตัวต้องวัดลีลาการร้องขับบทกลอนในลักษณะต่าง ๆ เช่น เสียงไพเราะชัดเจน จังหวะการร้องขับถูกต้องเร้าใจ มีปฏิภาณในการคิดกลอนรวดเร็วได้เนื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถในการร้องโต้ตอบ แก่คำอย่างฉับพลันและคมคาย เป็นต้น 3. การทำบท เป็นการวัดความสามารถในการตีความหมายของบทร้องเป็นทำรำ ให้คำร้องและท่ารำสัมพันธ์กัน ต้องตีทำให้พิสดารหลากหลายและครบถ้วนตามคำร้องทุกถ้อยคำ ต้องขับบทร้องและตีท่ารำให้ประสมกลมกลืนกับจังหวะและลีลาของดนตรีอย่างเหมาะสมเมื่การทำบทจึงเป็นศิลปะสุดยอดของโนรา 4. การรำเฉพาะอย่าง นอกจากโนราแต่ละคนจะต้องมีความสามารถในการรำ การร้อง และการทำบท ดังกล่าวแล้ว ยังต้องฝึกการรำเฉพาะอย่างให้เกิดความ

ชำนาญเป็นพิเศษด้วย ซึ่งการรำเฉพาะอย่างนี้ อาจใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครู ในพิธี แต่งพอกผูกผ้าใหญ่ บางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสรำลงครูหรือโรง ครู หรือในการรำแก้บน เป็นต้น ตัวอย่างการรำเฉพาะอย่าง เช่น รำบทครูสอน รำเพลงทับ เพลงโทน รำเพลงปี รำขอเทริด รำคล้องหงส์ และ 5. การเล่นเป็นเรื่อง โดยปกติโนราไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอ อาจมีการเล่นเป็นเรื่องให้ดูเพื่อความสนุกสนาน โดยเลือกเรื่องที่รู้จักกันแล้ว บางตอนมาแสดง ไม่เน้นการแต่งตัวตามเรื่อง แต่จะเน้นการตลกและการขับกลอนแบบโนราให้ได้ เนื้อหาตามท้องเรื่อง (ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์, 2540)

ค. ภาคเหนือ

การฟ้อนล้านนาหรือการแสดงนาฏศิลป์ทางภาคเหนือของไทยนั้น มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางวัฒนธรรมด้านการฟ้อนรำครอบคลุมพื้นที่ 8 เขตจังหวัดทางภาคเหนือ อัน ได้แก่ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน แม่ฮ่องสอน และทางตอนเหนือของไทย ตั้งแต่เชียงราย เรื่อยไปจนถึงสิบสองปันนา ทางตะวันออกไปจดถึงหลวงพระบาง ทางใต้ไปจดสุโขทัย ซึ่งในกลุ่มวัฒนธรรมล้านนานี้มีลักษณะร่วมทางนาฏศิลป์ที่คล้ายคลึงกัน ในเบื้องต้นได้จำแนก ประเภทนาฏศิลป์ทางเหนือ ได้ดังนี้ 1. ฟ้อนผี การฟ้อนผีนี้น่าจะเป็นการฟ้อนแบบดั้งเดิมที่ยังคงสืบทอดต่าง ๆ กันมาตามพิธีกรรม ความเชื่อ และความศรัทธา ในเรื่องผี และมีเอกลักษณ์เฉพาะใน รูปแบบการฟ้อนในพิธีกรรมนี้โดยเฉพาะ 2. ฟ้อนเมือง เป็นการฟ้อนของชาวล้านนาทั้งชายและหญิง เพื่อความบันเทิง และเป็นส่วนหนึ่งของพิธีการ กล่าวคือ เป็นการฟ้อนที่มีจุดประสงค์เพื่อเป็นศิลปะ ป้องกันตัว เช่น การฟ้อนเจิงหรือฟ้อนเจิง ฟ้อนดาบ เป็นต้น และฟ้อนประกอบขบวนแห่ในเทศกาล งานบุญ เช่น แห่ครัวทาน แห่ชาขบวนเครื่องอุปโภคบริโภคไปถวายพระตามวัดต่าง ๆ เป็นต้น 3. ฟ้อนราชสำนัก เป็นการฟ้อนล้านนาที่ได้สืบทอดมาจากคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ คุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ซึ่งปัจจุบันได้สืบทอดสู่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ การฟ้อนแบบนี้บรรดาเจ้านายฝ่ายเหนือ ทั้งชายและหญิง จะร่วมกันฟ้อนในพิธีสำคัญ เช่น การเชิญพระขวัญฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ในคราวเสด็จเยือนเมืองเชียงใหม่ ฟ้อนประเภทนี้ผู้ฟ้อนเป็น หญิง แสดงเป็นกลุ่ม เป็นความพร้อมเพรียง ความประณีตอ่อนหวาน นุ่มนวลของสตรีราชสำนัก โดยมี ท่าฟ้อนลำดับการฟ้อนไว้เป็นชุด ๆ ตายตัว (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2549)

ละครขอ เป็นการแสดงรูปแบบหนึ่งของชาวล้านนาที่วิวัฒนาการมาจากการขับขอ ซึ่งเป็นการขับขานเป็นการแสดงรูปแบบเข้ากับท่วงทำนอง ที่มีการแบ่งเป็นจังหวะ แต่ไม่ได้ยึดถือเป็นหลัก

ตายตัว ขึ้นอยู่กับจำนวนคำ โดยอาศัยปฏิภาณของผู้ขับร้องที่เรียกว่า ช่างขอ ในลักษณะของการโต้ตอบกันของชายหญิง และมีการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองประกอบ เมื่อพัฒนามาเป็นละครขอจึงเป็นการถ่ายทอดผ่านละคร โดยใช้การขับขอในบทร้องและมีบทเจรจาแทรกในบางตอน มีการเล่นเป็นคณะ จากการรวมช่างขอไว้หลายคน เพื่อขับขอเป็นตัวละครตามเนื้อเรื่อง ซึ่งมักจะเล่นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับนิทานชาดก หรือเป็นเรื่องในธรรมะ ปัจจุบันละครขอมีการพัฒนาให้มีลักษณะร่วมสมัยมากขึ้น เช่นใช้เนื้อเรื่องที่สะท้อนภาพสังคมหรือเหตุการณ์ปัจจุบัน มีการปรับเปลี่ยนภาษาโดยรับอิทธิพลของศัพท์ในภาษาไทยกลางมาปะปน มีการแต่งกายที่เหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบมีทั้งพิณเปี้ยะ ขลุ่ย ปี่ ซึง และสะล้อ ขึ้นอยู่แต่ละท้องถิ่น (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2551) การขับขอก็เช่นเดียวกับศิลปะอื่นที่มีวิวัฒนาการตามยุคสมัย ปัจจุบันขอมีความเปลี่ยนแปลงจากเดิมมาก ซึ่งพอจะสรุปได้ดังนี้ 1. ความเปลี่ยนแปลงด้านจังหวะ ขอสมัยก่อนมีจังหวะช้าเนิบ ๆ พอถึงสมัยที่เริ่มมีการบันทึกเสียงลงแผ่นเสียง ขอเริ่มมีจังหวะเร็วขึ้นเพื่อให้ลงแผ่นได้พอเหมาะ จัดเป็นขอสมัยกลาง ในปัจจุบันขอมีจังหวะเร็วมากขึ้นจนคนแก่ ๆ ฟังไม่ทันและไม่นิยมฟังแต่คนรุ่นใหม่นิยมฟัง เพราะในแต่ละท้องถิ่นทำนองมีคำและเนื้อหามากขึ้น 2. ความเปลี่ยนแปลงด้านเนื้อหา ปัจจุบันเนื้อหาของขอเป็นไปเพื่อความบันเทิงมากขึ้นและการเลือกใช้คำที่มีความประณีตน้อยลง และ 3. ความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบ แต่เดิมขอมุ่งที่จะให้ฟังเสียงเท่านั้น ปัจจุบันมีการดัดแปลงให้เป็นแบบละคร เป็น “ละครขอ” คล้ายกับละครร้อง หรือคล้ายกับลิเกนั่นเอง (ธีรศิลป์, 2551)



ภาพที่ 30 การแสดงละครขับขอล้านนา

ที่มา : สมาคมศิลปินขับขอล้านนา (2564)

ง. ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีศิลปะการแสดงพื้นบ้านตามกลุ่มวัฒนธรรม มีการดัดแปลงเป็นเรื่องราวสอดรับกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ทางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ความเชื่อ และการปกครอง การละเล่นพื้นบ้านมีพื้นฐานโดยทั่วไปเป็นการร้องเกี่ยวหรือแก้กันระหว่างชาย-หญิง ใช้ปฏิภาณด้นกลอนสดว่ากัน ความสนุกสนานนั้นขึ้นอยู่กับปฏิภาณคารมทั้งสองฝ่าย นอกจากนี้เป็นการเล่นเป็นเรื่องสั้น ๆ ผูกเรื่องสมมุติขึ้น เพื่อเปิดช่องให้คิดการแสดงวาทีศิลป์กันได้แปลก ๆ ไม่เบื่อ แต่ละชุดก็มีชื่อเฉพาะเช่น สู้ขอ แสดงถึงการสู้ขอตามประเพณี มีการเกี้ยวจนโต้เถียงกัน แต่ก็มักไม่สำเร็จก็ต่อการแสดงชุด ถักหาพาหนะ ชุดนี้ว่ากันในงานของ ชายหญิงนัดแนะหนีตามกันไป แล้วมีบทพรรณนาชมธรรมชาติ เช่น ป่า นก ระหว่างการเล่นก็แทรกบทต่าง ๆ เช่น บทหญิงรำพันทำนองอาลัยอาวรณ์บ้านเรือน ชายก็ปลอบโยนมีวิธีร้องต่าง ๆ เช่น ร้องเป็นทำนองเทศน์ ร้องทำนองหมอลำร้องเหยา เป็นต้น อย่างไรก็ตามนาฏกรรมอีสานนั้นได้พัฒนารูปแบบสังคม-เศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลง มีการขัดเกลาความคิดสิ่งใหม่ที่เข้ามาจากภายนอกประเทศแล้วขยายไปตามพื้นที่ของภาคต่าง ๆ ของสยาม แล้วสังคมมีการปรุงแต่งผสมผสานได้อย่างเหมาะสมกับสังคมไทย (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2554)

การฟ้อนรำของอีสานเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของท้องถิ่นที่มีพื้นเพมาจาก 2 ทาง คือ การฟ้อนในพิธีกรรม เช่น ฟ้อนในลำผีฟ้า และการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ การฟ้อนในลำผีฟ้าเป็นการฟ้อนเพื่ออัญเชิญผีฟ้ามาเข้าทรงผู้ฟ้อน การฟ้อนจึงมีลักษณะเหมือนอาการคนที่ครึ่งหลักครึ่งตื่น ส่วนการฟ้อนในเซิ้งบั้งไฟ เป็นการฟ้อนเพื่อขอฝนจากผีแถนแต่มุ่งเน้นสนุกสนานรื่นเริง ท่าฟ้อนในลำผีฟ้าสังเกตได้ว่า เป็นการฟ้อนแบบดึกดำบรรพ์ของชุมชนโบราณที่ใช้ฟ้อนเป็นเครื่องมือสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้ยังปรากฏว่าการฟ้อนรำอยู่ทั่วไปในการแสดงหมอลำ และเมื่อพิจารณาจากวิวัฒนาการของหมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำประยุกต์ตามลำดับ ก็จะพบว่า การฟ้อนในหมอลำเหล่านั้น มีการเพิ่มขึ้นในจำนวนท่าที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร , 2539) การฟ้อนของอีสานนั้นเป็นการฟ้อนของชาวบ้าน และเป็นการฟ้อนประจำของท้องถิ่น ซึ่งมีผู้สืบทอดจึงเป็นกลุ่มผู้สนใจกลุ่มเล็ก ๆ ในท้องถิ่น และสถาบันทางการศึกษาซึ่งได้แก่ โรงเรียนวิทยาลัยครู และวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นแรงกระตุ้นสำคัญให้มีการฟื้นฟูดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน ถ้าพิจารณาการฟ้อนทั้งชุดเก่าและใหม่ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันพอจะจัดกลุ่มการฟ้อนชุดต่าง ๆ ได้ 8 กลุ่ม ดังนี้ 1. การฟ้อนเลียนกริยาอาการของสัตว์ 2. การฟ้อนชุดโบราณคดี 3. การฟ้อนประกอบทำนองลำ 4. การฟ้อนชุดชุมนุมเผ่าต่าง ๆ 5. การฟ้อนอันเนื่องมาจากวรรณกรรม 6. การฟ้อนเพื่อเช่นสรวงบวงพญานาค 7. การฟ้อนศิลปะอาชีพ และ 8. การฟ้อนเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง ท่าฟ้อนของ

ภาคอีสานนั้นมีความเป็นอิสระสูง ไม่มีข้อจำกัดตายตัวทั้งมือและเท้า ส่วนใหญ่ท่าพ้องจะได้มาจากท่าธรรมชาติ และท่าพื้นฐานที่แตกต่างกันออกไปเฉพาะถิ่น เช่น พ้องผู้ไท พ้องผีฟ้า พ้องไทยดำ เรือมอันเร เป็นต้น (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532)

ศิลปะการแสดงของอีสานได้ พอจำแนกออกตามลักษณะของความเป็นมาได้ 2 ลักษณะ ดังนี้
ลักษณะแรก เป็นศิลปะการดนตรีและการละเล่นที่ได้รับอิทธิพลสืบมรดกตกทอดมาแต่เดิม อาจจะเริ่มต้นแต่ขอมยังเรืองอำนาจและได้รับถ่ายทอดสืบมา ในช่วงหลังที่คนไทยในเขตสามจังหวัดและชาวเขมรต่ำไปมาหาสู่กัน โดยมากมักจะเป็นการค้าขายแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน และเมื่อเป็นเช่นนี้ ศิลปะการดนตรีและการละเล่นต่าง ๆ ย่อมจะถ่ายทอดกันได้ ดนตรีและการละเล่นที่จัดอยู่ในประเภทนี้คือ ลิเกเขมร กันตรึม อาโย เป็นต้น ลักษณะที่สอง เป็นศิลปะการดนตรีและการละเล่นที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นในแถบอีสานใต้โดยเฉพาะ เป็นการละเล่นที่ชาวบ้านเล่นกันมาเป็นพื้น และในลักษณะนี้ดนตรีจะด้วยความสำคัญลงไปเป็นเพียงส่วนประกอบการละเล่น การละเล่นพวกนี้ได้แก่ เรือมลู้ดอันเร (รำกระทบสาก) กะโน้บตึงตึง (ระบำตึกแต่นตำข้าว) เรือมตรุษ (รำตรุษ) เป็นต้น (วิโรจน์ เอี่ยมสุขและสงบ บุญคล้าย, 2551)



ภาพที่ 31 การเล่นเพลงกันตรึมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

วงดนตรีพื้นเมืองกันตรึมมีสมาชิกในวงประมาณ 6-7 คน ผู้ร้องเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง 1-2 คน นอกนั้นเป็นผู้บรรเลงดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วยกลองกันตรึม 2 ลูก ซอ 1 คัน ปี่อ้อ 1 เล้า และเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ ส่วนผู้รำก็คือผู้ร้อง ในขณะที่ร้องก็รำไปด้วย การรำไม่มีแบบแผน ที่แน่นอนคงรำให้เข้ากับจังหวะดนตรีเท่านั้น และคำนึงถึงความสวยงามของท่ารำตามใจชอบ การร้องและรำกันตรึมแบบดั้งเดิม การร้องและการรำในการเล่นกันตรึมตามความชื่นชอบของผู้ละเล่น และผู้ชมที่อารมณ์ร่วมในการชมการเล่น โดยการเล่นกันตรึมมีระเบียบวิธีการเล่นหรือบรรเลงเป็นลำดับขั้นตอนตามที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา ซึ่งมีการร้องในบทไหว้ครูก่อนทุกครั้งและจบลงหรือสิ้นสุดการแสดงด้วยบทอาลา วงกันตรึมจะมีนักร้องทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เป็นผู้ที่ยืนโต้ตอบกัน และมีการรำรำไปตามทำนองเพลง ซึ่งในการรำไม่มีท่ารำที่แน่นอน ท่ารำเป็นไปตามความพึงพอใจหรือจินตนาการและอารมณ์เพลง ในการเล่นกันตรึมเน้นไปที่การเล่นดนตรีและการขับร้อง ไม่มีการรำที่เป็นรูปแบบแน่นอนหรือมีคณนาท่ารำประกอบ หน้าที่ของการรำจึงเป็นหน้าที่ของผู้ร้องที่ รำน่าหยอกล้อเกี้ยวพาราสีตามทำนองเพลง (พงศธร ยอดคำเนิน, 2560)

โดยสรุปผู้วิจัยศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยอันเป็นแหล่งรวบรวมคุณค่าทางศิลปะและ วัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ ให้คงอยู่ เป็นเครื่องมือสำคัญที่บ่งชี้ภูมิศาสตร์ทางวัฒนธรรม เชื่อมโยง ทางด้านพื้นที่ ภาษา เชื้อชาติ ศิลปะวัฒนธรรม การไปมาหาสู่กันทำให้มีการรับวัฒนธรรมอื่นมาปรับ ใช้ ผสมผสาน และพัฒนา ผ่านช่วงเวลาที่มิบริบทต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง การศึกษาถึงศิลปะการแสดง พื้นบ้านของภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลในด้านต่างๆ โดยผู้วิจัยมุ่งเน้น ศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกที่ปรากฏในแต่ละภูมิภาค เพื่อเป็นการ แสดงให้เห็นถึงทุนทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละภูมิภาค ก่อนได้รับอิทธิพลลิเกและปรับเข้ากับ วัฒนธรรมดั้งเดิมจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละภูมิภาค ศิลปะการแสดงแต่ละภูมิภาคที่เป็นทุน ทางวัฒนธรรมดั้งเดิมนั้น ศิลปะการแสดงส่วนใหญ่เน้นที่การขับร้องและการรำรำประกอบ ทั้งใน รูปแบบพิธีกรรม พิธีการ มหรสพที่อยู่ในประเพณี เทศกาล และงานทั้งส่วนบุคคลและส่วนร่วม ศิลปะการแสดงของแต่ละภูมิภาคมีเอกลักษณ์เฉพาะตน การฟ้อนรำประกอบการขับลำนำ การแสดง เป็นเรื่องราว การแสดงลีลาท่าทางประกอบการเล่าเรื่อง เกิดเป็นละครที่น่าเสนอสาระ เรื่องราว ให้ ผู้ชมเข้าถึงได้ง่าย และมีอารมณ์ร่วมในการแสดงนั้น ๆ เช่น ละครซอ มะโหย่ง ลำตัด หมอลำ เป็นต้น

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยมีความหลากหลายตามกลุ่มวัฒนธรรม มีความสำคัญ และคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมที่รังสรรค์ขึ้นในกลุ่มวัฒนธรรมนั้น เป็นเครื่องแสดงถึงเอกลักษณ์ทาง วัฒนธรรม ระบบความเชื่อ ความคิด ค่านิยม ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยมีวิวัฒนาการ การคลี่คลาย เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง และแลกเปลี่ยนในระหว่างสังคมและประเทศ ศิลปะการแสดง

พื้นบ้านมีความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งต่าง ๆ ในชุมชน เป็นวัฒนธรรมเฉพาะชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ประการสำคัญเนื่องด้วยวัฒนธรรมเป็นเครื่องสะท้อนอัตลักษณ์ของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการสะท้อนวัฒนธรรมของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี การศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย วัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละภูมิภาคก่อนที่จะได้รับอิทธิพลการแสดงลิเกจากกรุงเทพมหานคร แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมในภูมิภาคมีศิลปะการแสดงดั้งเดิมที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อรับใช้ความเชื่อในเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติ ผีบรรพบุรุษ และเพื่อความบันเทิงในสังคมเกษตรกรรม ผู้วิจัยศึกษาและยกตัวอย่างศิลปะการแสดงแต่ละภูมิภาคที่น่าเสนอข้างต้นแล้วนั้น เป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญของแต่ละภูมิภาคก่อนที่จะได้รับอิทธิพลของการแสดงลิเกไปผสมผสานกลมกลืนและปรับใช้ให้เข้าถึงผู้ชมและใช้ทุนทางวัฒนธรรมในการพัฒนาคลี่คลาย และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับสังคมวัฒนธรรมของตนเอง เช่น การแสดงลิเกที่แพร่กระจายจากกรุงเทพมหานครสู่ภูมิภาค และพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของภูมินาคนั้น

จากลักษณะและรูปแบบการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทยตามที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างข้างต้นนั้น พบว่า การแสดงพื้นบ้านในรูปแบบที่เป็นละคร เล่าเรื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้าน หรือเรื่องเกี่ยวข้องกับศาสนา การสร้างตัวละคร การดำเนินเรื่อง การบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการรำ เป็นลักษณะที่พบในการแสดงพื้นบ้านของประเทศไทย มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นเครื่องมหรสพบันเทิงในสังคม การเล่าเรื่องของการแสดงพื้นบ้านนั้นมีโครงสร้างที่คล้ายกัน เช่น รัก โกธ เศร้า ปาฏิหาริย์ เป็นต้น การใช้ภาษาท้องถิ่นในการเล่าเรื่อง องค์ประกอบการแสดงใช้วัสดุงานหัตถกรรมในท้องถิ่นมาใช้ อีกทั้งความเชื่อ ความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และอำนาจเทพเจ้าที่มีอิทธิพลต่อการแสดง ปราภพพิธีกรรม และการร้อง การรำในการแสดงพื้นบ้านช่วงต้นและช่วงท้ายของการแสดง เช่น ลำตัด โนรา ละครขอ หมอลำ และกันตรึม โดยที่รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงที่อยูในการแสดงพื้นบ้านดังกล่าว เป็นมรดกวัฒนธรรมดั้งเดิมคู่กับท้องถิ่นนั้น ๆ มาอย่างยาวนาน

ผู้วิจัยเชื่อมโยงข้อมูลถึงความเป็นมาและรูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์นั้น ผู้วิจัยศึกษาถึงประวัติศาสตร์ลิเก และลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทยที่ได้รับอิทธิพลจากลิเกทรงเครื่องกระจายไปสู่ภูมิภาค ผสมผสานกับทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมเกิดเป็นลิเกในรูปแบบที่เข้ากับสังคมในภูมินาคนั้น ๆ และสถานภาพปัจจุบันของยี่เกเขมรสุรินทร์เพื่อแสดงให้เห็นถึงปัจจัยเสี่ยงต่อการสาบสูญของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ อันเป็นความสำคัญของการศึกษาและจัดทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อ ดังนี้

4.2.1 ประวัติศาสตร์ลิเก

4.2.2 ลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย

4.2.2.1 ลิเกในภาคกลาง

4.2.2.2 ลิเกในภาคใต้

4.2.2.3 ลิเกในภาคเหนือ

4.2.2.4 ลิเกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

4.2.3 ลิเกอีสานใต้

4.2.1 ประวัติศาสตร์ลิเก

ลิเก เป็นศิลปะการแสดงที่เข้าถึงประชาชนได้ทุกระดับ โดยเฉพาะกับกลุ่มผู้ชมในระดับชาวบ้าน ที่สามารถตอบสนองความต้องการความรื่นเริงบันเทิงใจ เป็นการผ่อนคลายความตึงเครียด จึงทำให้เกิดลิเกยังคงอยู่ในทุกยุคสมัย แม้ว่าลิเกจะปรับเปลี่ยนไปตามกระแสสังคมบริโภคนิยม แต่ก็ยังกล่าวได้ว่าลิเกเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย นอกจากนี้ลิเกในประเทศไทยยังคงมีลักษณะที่แตกต่างไปตามลักษณะทางวัฒนธรรมและภาษา เช่น ภาคเหนือ ได้แก่ ลิเกพายัพ ลิเกล้านนา ลิเกไทใหญ่ ภาคใต้ ได้แก่ ลิเกฮูลู ลิเกป่า ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้แก่ ลิเกกลองยาว ลิเกลาว ลิเกโคราช และลิเกเขมร เป็นต้น ดังที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของลิเกในประเทศไทยที่เป็นไปตามทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละสังคมในประเทศไทย ที่รับอิทธิพลของลิเกและปรับเปลี่ยน พัฒนาให้เข้ากับสังคมจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของสังคมนั้น

จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาคที่ 22 พิมพ์เผยแพร่ พ.ศ. 2513 กล่าวถึง “ลิเก” ในงานทำบุญสวดมนต์ครบ 7 วัน พระศพพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าประไพพรรณพิลาศ ปรากฏข้อความในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ภาคที่ 22 ดังนี้

“วันอังคาร ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 2 ปีจอ อัฐศก ศักราช 1248 วันที่รัชกาล 6629

วันนี้เป็นวันสวดมนต์ทำบุญเจ็ดวันพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าประไพพรรณพิลาศ

เวลา 2 ทุ่มเศษ เสด็จลงพระพุทธรณเทียร โปรดให้นิมนต์พระสงฆ์ที่จะสวดพระพุทธรมนต์ขึ้นไป ในส่วนของหลวงนั้น กรมหมื่นวชิรญาณ หม่อมเจ้าพระ พระราชาคณะ ฐานานุกรมเปรียญ 10 รูป ในส่วนเจ้าภาพ พระศรีวิสุทธิวงศ์ ฐานานุกรม 5 รูปทรงจุดเทียนนมัสการ กรมหมื่นวชิรญาณถวายศีล แล้วกรมหมื่นวชิรญาณ พระสงฆ์ทั้ง 15 รูปสวดมนต์ ๆ จบแล้ว ทรงทอดผ้าไตรของหลวง 10 พระสงฆ์ส่วนหลวงสดับปกรณ์ข้างในทอดผ้าไตร 5 พระสงฆ์รายเจ้าภาพสดับปกรณ์ แล้วถวายอดิเรกถวายพระพรลากลับไปมีพระเทศนาภัณฑหลวง พระอริยกระวีถวายเทศนาอนัตตลักขณสูตรกัณฑ์หนึ่ง ทรงทอดผ้าไตรเปล่า 10 พระพิศาลสมณกิจ พระครูฐานานุกรมเปรียญ 10 รูปสดับปกรณ์ แล้วสดับปกรณ์ผ้าฉลากอีก 100 รูป แล้วเสด็จทอดพระเนตรลิเกที่ริมพระพุทธรณเทียรจนเวลา 8 ทุ่มเสด็จขึ้น ลิเกที่เล่นวันนี้ 2 วง ของพระองค์เจ้าสวัสดิโสภณ วง 1 หม่อมเจ้าบางกข วง 1”

“วันพุธ ขึ้น 12 ค่ำ เดือน 2 ปีจอ อัฐศก ศักราช 1248 วันที่รัชกาล 6630

เวลา 2 ทุ่มเศษ เสด็จลงพระพุทธรณเทียร ทรงจุดเทียนที่เครื่องนมัสการแล้วโปรดให้นิมนต์พระเทศนาเข้าไป พระญาณสมโพธิถวายเทศนาอาทิตตปริยายสูตร เป็นกัณฑ์หลวงกัณฑ์หนึ่ง แล้วพระประสิทธิศีลคุณถวายเทศนานิโรธสังฆคคสังกัณฑ์หนึ่งเป็นกัณฑ์เจ้าภาพ ทรงทอดไตรเปล่า 10 ไตร พระสุวรรณวิมลศรี ฐานานุกรมเปรียญ 10 สดับปกรณ์ มีสดับปกรณ์ฉลาก 100 แล้วเสด็จทอดพระเนตรลิเกจนเวลา 8 ทุ่มเศษ โปรดพระราชทานรางวัล วงพระองค์เจ้าสวัสดิโสภณ 2 ชั่ง วงหม่อมเจ้าบางกข 1 ชั่ง เสด็จขึ้น มีดอกไม้เพลิงด้วยทั้ง 2 วัน” (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2513)

สาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2563a) (ฉบับรวมพิมพ์จากหนังสืออนุสรณ์ผู้วายชนม์(10 เล่มชุด)) ภายหลังสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ภาคที่ 37) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของยี่เก ดังนี้

“ต่อมานั้นถึงงานพระเมรุสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทาที่ท้องสนามหลวง เมื่อพระราชทานเพลิงแล้วทำบุญ 7 วัน ณ พระพุทธรณเทียร พวกพระญาติดูเหมือนจะเป็นพระยาราชนิกูล (โค) กราบทูลว่าพวกข้าขอเฝ้าคิดรวมกันเล่นยี่เกอย่างแขกขึ้นใหม่ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายตัวเป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณในงานนั้น ก็โปรดให้เล่นตามประสงค์ ปลุกปะรำที่เล่นกันฉากเป็นโรงและในโรงเหมือนโรงละคร มีพวกแขก (หรือไทยแต่งตัวเป็นแขก) ถือรำมะนา นั่งเป็นวงอยู่หน้าโรงแทนปี่พาทย์ แรกเล่นพวกนักสวด สวดลำนำแขกเข้ากับรำมะนาไหมโรงสักครู

หนึ่ง แล้วมีตัวคนเล่นแต่งเป็นแขกฮินดูออกมาจากโรง มาร้องลำนำเดินเข้ากับจังหวะรำมะนาและ เพลงสวดประเดี้ยวหยุดเจรจา มีคนแต่งตัวเป็นไทยออกมาถามกิจธุระ แขกฮินดูบอกว่าจะมารดน้ำให้ เกิดสวัสดิมงคล แล้วก็ร้องและเต้นอีกพักหนึ่ง หมดชุดก็เข้าโรง ต่อนั้นคนเล่นแต่งตัวเป็นชาติต่าง ๆ เช่น ญวน จีน ฝรั่งเศส เป็นต้น พวกละ 2 คน 3 คน ออกมาเล่นที่ละพวก พวกแต่งเป็นชาติไหนก็ร้องรำ ตามเพลงชาตินั้น เล่นเป็นชุด ๆ ต่อกันไปจนหมด มิได้เล่นเป็นเรื่องติดต่อกัน พิเคราะห์ดูก็เห็นได้ว่า เอาเค้าการสวดของแขก เช่น พรณามาแล้วมาปรุงกับการเล่นลูกหมด “สิบสองภาษา” ในกระบวน สวดศพของไทย เพราะเอาแขกสวดเข้าสมทบจึงเรียกว่า “ยี่เก” ตามคำภาษามลายู เป็นมูลที่จะเกิดมี การเล่นยี่เกไทยมาแต่ครั้งนั้น ต่อมาคนพวกนั้นก็เที่ยวเล่นตามแต่จะมีใครหา แต่ยังเล่นเป็นชุด ๆ อย่างเช่นเล่นถวายตัวตั้งพรณามาแล้ว เอาชุดแขกรดน้ำมนต์เบิกโรงเป็นนิจด้วยถือว่าการให้พร

ต่อมาอีกนานจะเป็นพระยาเพชรปานิ (ตรี) หรือผู้ใดไม่ทราบแน่นอน จึงคิดตั้งโรง เล่นยี่เกเก็บค่าดู และเล่นเป็น “วิก” คือเล่นตอนมีแสงเดือนแต่วันขึ้น 8 ค่ำ ไปจนแรม 8 ค่ำ ตามแบบ ละครเจ้าพระยามหินทร และเล่นยี่เกเป็นเรื่องต่าง ๆ เหมือนอย่างละคร ไม่เล่นชุด ๆ เหมือนเมื่อแรก เกิดขึ้น การที่เกี่ยวกับแขกก็เป็นเพียงตีรำมะนาตอนแขกรดน้ำมนต์โรงลิเก แล้วใช้ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ แต่ชื่อที่เรียกว่า “ยี่เก” นั้น พวกมลายูเมืองปัตตานี เขาเรียกว่า “ติเก” หมายความว่า ขับร้องลำนำ ต่าง ๆ ไม่เกี่ยวแก่การรำเต้น พวกที่เล่นรำเต้นเขาเรียกว่า “มายง” เห็นจะตรงกับพวกที่เราเรียกว่า “ละครแขก” มาแต่ก่อนนั่นเอง เรื่องตำนานยี่เกมีมาดังนี้” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา ดำรงราชานุภาพ, 2563a)

สาส์นสมเด็จเล่มที่ 8 (ภาค 38 – ภาค 43) (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2563b) (ฉบับรวมพิมพ์จากหนังสืออนุสรณ์ผู้วายชนม์(10 เล่มชุด)) ภายหลังพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ภาคที่ 38) กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงยี่เก ดังนี้

“การเล่นยี่เกนั้นมาแต่สวดแขกเป็นแน่ เพราะใช้รำมะนาแขกซึ่งตีเมื่อสวดนั้นมา ประโคมดำเนินการกระทำเจือเข้าไปในทางเล่นละคร แต่แรกทางเล่นก็เหมือนที่ตรัสประทานตัวอย่าง มีแขกรดน้ำมนต์ประเดิมโรง แล้วก็ออกภาษาต่าง ๆ เป็นที่ถูกอารมณ์ของคนทั่วไปด้วยจำง่าย เพียงแต่ไปยืนดูอยู่ครู่เดียวก็จำได้ไม่ต้องมีความฉลาดมาก ด้วยล้วนแต่สั้น ๆ ทั้งนี้ ตัวอย่างเช่นออกภาษาพม่า คำร้องของลูกคู่ซึ่งแปลงมาแต่คำสวดของโตะฮะยี้ก็มีว่า “ช่วยเลช่วยปอง พุญยามากอง พุญยา วาเว” เท่านั้นไปจนจบชุดพม่า แล้วก็เปลี่ยนเป็นชุดภาษาอื่น คำร้องลำนวนแต่สั้น ๆ ซ้ำ ๆ อยู่ตั้งร้อย

หนัพั่นหน ซึ่งคนกลางถนนสามารถจำได้โดยง่าย จึงถูกอารมณ์ของคนทั่วไปยิ่งนัก ที่เอาเข้าไปเล่นเมื่อ งานพระอัฐมเด็จพระนางสุนันทานั้น คงจะคิดผูกเล่นกันมาก่อนแล้ว ไม่ใช่เล่นเป็นประเพณีโรงในงาน นั้น เดิมทีจะมีพวก “ซอก” อยู่ในนั้นด้วยกระมัง แต่ทีหลังไม่มีเลย เป็นไทยล้วน แยกซึ่งเรียกว่าแซกรด น้ำมนต์ก็ไม่รด ทั้งไม่เห็นถือหมอน้ำมนต์ด้วย เห็นมีตลกไทยเข้าไปเล่นเกม เรียกแซกรดน้ำมนต์นั้นว่า “อ้าย” ย้ายอยู่ด้วยความตั้งใจจะให้ชั้นที่ตรงนั้น แต่ก็ไม่เห็นชั้นเลย รู้สึกว่าจืดเต็มทน แล้วการเล่นก็ ดำเนินไป เอียงไปตามละครเข้าทุกที ถัดจากออกภาษาต่าง ๆ ก็เปลี่ยนเล่นเป็นเรื่องคน ๆ ด้น ๆ เอา ตามใจ ที่สุดก็เล่นไปเป็นเรื่องละคร เช่นเรื่องอิเหนาทีเดียว การแต่งตัวก็เจือไปทางละครเข้าทุกที

เมื่อเย่เอียงไปเป็นละครเข้าแล้วก็ลากเอาปี่พาทย์เข้าไปทำอย่างละคร เลิกลูกคู่ดี รำมะนาเสีย ให้ปี่พาทย์ทำเพลงรับร้องอย่างลูกคู่ ยิ่งซ้ำร้ายกว่าออกภาษาต่าง ๆ ไปเสียอีก การออก ภาษานั้นเมื่อเปลี่ยนภาษาไปลูกคู่ก็เปลี่ยนลำนำไปตามภาษา ที่เล่นเป็นละครนั้นใช้เพลงรับร้องแต่ เพลงเดียวตั้งแต่ตั้งโรงจนลาโรง ที่ตรัสทักว่าใช้แต่เพลงเชิดมากที่สุตนั้น ก็เพราะตัวเย่เอไม่ใช้ละครรำไม่ เป็น ที่รำได้อยู่บ้างก็เพราะพยายามหักกันขึ้นได้เล็กน้อย เพลงเชิดไม่ต้องรำอย่างไรก็ได้ จึงได้ใช้มาก ที่สุด” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2563b)

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อธิบายถึงที่มาและพัฒนาการของลิเก ในหนังสือ สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฉบับเสริมการเรียนรู้เล่มที่ 15 ไว้ว่า

ลิเก มาจากคำ จิเก ซึ่งเป็นคำมลายูถิ่นหรือยาวิทางภาคใต้ของไทย ใช้เรียกการแสดง ที่ผู้ชายนั่งล้อมวงร้องเพลงสรรเสริญพระอัลเลาะห์ ประกอบรำมะนาหนึ่งสำหรับซึ่งมี 4 ใบ ต่อมา จิเก เป็นการไหว้ครูและเบิกโรงของละครที่เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) คนดูเรียกการแสดงโดยรวมว่า เย่เก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ขณะเป็นมกุฎราชกุมาร ทรงเรียกว่า ลิเก เมื่อ พ.ศ. 2452 ลิเกจึงเป็นชื่อทางการแต่นั้นมา

ลิเกมีพัฒนาการที่สลับซับซ้อน อย่างไรก็ตาม ประวัติของลิเกแบ่งออกได้เป็น 6 ยุคหลัก คือ ยุคลิเกสวดแขก ยุคลิเกออกภาษา ยุคลิเกทรงเครื่อง ยุคลิเกลูกบท ยุคลิเกเพชร และยุคลิเกลอย ฟ้า

1. ยุคลิเกสวดแขก คือ ยุคที่ชาวไทยมุสลิมเดินทางมาจากภาคใต้ เข้ามาตั้งถิ่นฐานใน กรุงเทพมหานครในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) แล้วได้นำการแสดง ลิเกเข้ามาด้วย ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ลูกหลานชาวไทยมุสลิมได้

ใช้ภาษาไทยแทนภาษามลายูในการแสดงและบางครั้งมีการประชันวงร้องตอบโต้กัน จนกลายมาเป็น ลำตัด ในปัจจุบัน ลิเกดั้งเดิมนี้มีลักษณะคล้ายลิเกที่ยังคงแสดงกันอยู่ทางภาคใต้ของไทย คือ ลิเกฮูลู และ ลิเกบารัต ซึ่งมีความแตกต่างทั้งด้านที่มาและภาษาที่ใช้ ลิเกฮูลุนั้น คำว่า ฮูลู แปลว่า เหนือ สันนิษฐานว่ามาจากรัฐกลันตัน ซึ่งอยู่ทางเหนือของประเทศมาเลเซียและจะใช้ภาษาสูง ส่วน ลิเกบารัตนั้น คำว่า บารัต แปลว่า ตะวันตก สันนิษฐานว่ามาจากฝั่งตะวันตกของประเทศมาเลเซีย มีการใช้ ภาษาง่ายๆและตลกขบขันมากกว่า

โดยปกติ ลิเกสวดแขกแสดงบนลานดิน หรือเวทียกพื้นสูงประมาณ 1 เมตร กว้าง 5 เมตร ลึก 3.5 เมตร ไม่มีฉาก นักดนตรีนั่งเรียงอยู่หน้าเวที เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองรำมะนา กลองแขกตัวผู้ (เสียงสูง) และกลองแขกตัวเมีย (เสียงต่ำ) ซออู้ หรือซออระบาบ (คล้ายซอสามสายแต่มีสองสาย) และโหม่ง 1 ใบ เริ่มแสดงเวลาค่ำประมาณ 20.00 น. เริ่มด้วยการโหมโรงเพื่อเรียกคนดู และร้องเพลงยอตนนิยมเพื่อเอาใจคนดู ก่อนที่จะต่อด้วยการร้องเพลงโดยพ่อเพลง ซึ่งเรียกว่า ตุนยอรร้องเพลงที่เรียกว่า มะยาหียลาгу แปลว่า เพลงนำ เนื้อเพลงอาจหยิบยกปัญหาบ้านเมืองหรือปัญหาเศรษฐกิจมาร้อง เน้นความตลกขบขันอันเกิดจากการเสียดสี และการสัมผัสกลอนที่ความหมายอาจไม่เกี่ยวข้องกันเลย ส่วนการแต่งกายแต่งเป็นแบบพื้นบ้าน สวมกางเกงขายาว ใส่เสื้อเชิ้ต ถ้าเป็นงานใหญ่ อาจสวมหมวก นุ่งผ้าปาเต๊ะทับกางเกง เรียกว่า กากัน ปัจจุบัน ทั้งลิเกฮูลูและลิเกบารัตยังคงได้รับความนิยมและมีการแสดงอยู่ทางภาคใต้

2. ยุคลิเกออกภาษา คือยุคที่ลิเกนำเพลงออกภาษาของการบรรเลงปี่พาทย์และการสวดคฤหัสถ์* ในงานศพ ซึ่งเป็นที่นิยมกันสมัยรัชกาลที่ 5 มาต่อท้ายการแสดงลิเก เพลงออกภาษาเป็นการแสดงล้อเลียนชาวต่างชาติที่เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครในขณะนั้นด้วยการแต่งกายน้ำเสียงในการพูด และเพลงที่ขับร้องในหมู่ชาวต่างชาติเหล่านั้น ผู้ชมนิยมกันมาก ลิเกเริ่มต้นด้วยการสวดแขกซึ่งเป็นการออกภาษามลายู เพราะถือว่าศักดิ์สิทธิ์และเป็นสิริมงคลแล้วจึงต่อด้วยภาษาอื่นๆ เช่น มอญ จีน เงี้ยว ลาว ญวน พม่า เขมร ญี่ปุ่น ฝรั่ง ขวา อินเดีย และตะลุง (ปักซี่ใต้) ความสนุกสนานอยู่ที่ทำนองเพลง ซึ่งมีทั้งจำทำนองมาจากเพลงของชาติต่างๆ และแต่งเพิ่มขึ้น รวมถึงเครื่องดนตรีหลายชนิดที่นำมาเล่นประกอบ เช่น กลองยาวตีประกอบเพลงสำเนียงพม่า กลองตุ๊กตีประกอบเพลงตะลุง กลองเปิงมางคอกตีประกอบเพลงมอญ กลองแขกตีประกอบเพลงแขก นอกจากนี้ ผู้ชมยังสนุกกับการร้องสร้อยเพลงภาษาต่างๆ สร้อยเพลงเหล่านี้หากไปถามคนพม่า คนจีน หรือคนฝรั่ง อาจบอกว่าฟังไม่เข้าใจเนื่องจากออกเสียงเพี้ยนคำไปมาก แต่ก็สร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม

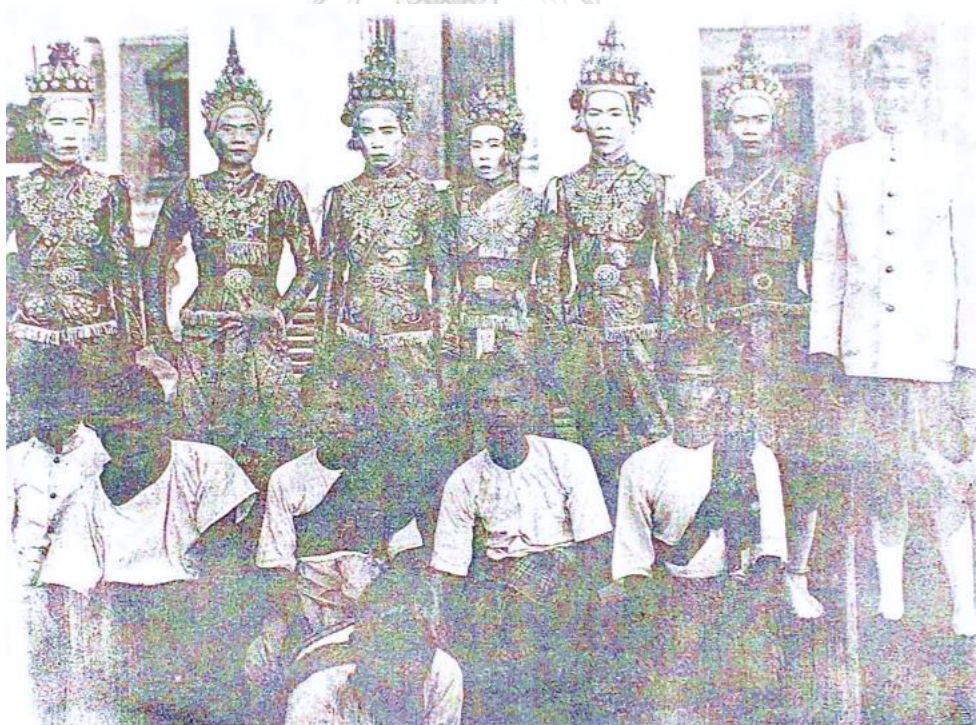
3. ยุคลิเกทรงเครื่อง เป็นการแสดงลิเกออกภาษามลายูกลาย ซึ่งมีผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบชาวมลายู ออกมาร้องเพลงอำนวยพรพร้อมวงรำมะนาเป็นการออกแขก มีตัวตลกถือขันน้ำตามออกมาให้ผู้แสดงเป็นแขกประพรมน้ำมนต์เพื่อเป็นสิริมงคล ส่วนชุดออกภาษาต่างๆกลายเป็นละครเต็มรูป ใช้ปี่พาทย์บรรเลง ผู้แสดงแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายหรูหรา เลียนแบบข้าราชการในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการสวมชฎาที่เรียกว่า ปันจุหรือจียอด ใส่เสื้อเยียรบับนุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย จึงเรียกว่า “ลิเกทรงเครื่อง” ลิเกทรงเครื่องแสดงในโรงและเก็บค่าเข้าชม ลิเกทรงเครื่องเกิดขึ้นประมาณ พ.ศ. 2440 ที่วัดพระยาเพชรปानी (ตรี) ตั้งอยู่นอกกำแพงเมือง หน้าวัดราชนัสดารามวรวิหาร ลิเกทรงเครื่องแพร่หลายไปทั่วภาคกลางอย่างรวดเร็ว มีการนำเนื้อเรื่องและขนบธรรมเนียมของละครนอกและละครพันทางมาใช้จนถึงขั้นแสดงเรื่องอิเหนาตามบทพระราชนิพนธ์โดยมีพัฒนาการแสดงให้มีระเบียบแบบแผนและความประณีตมากขึ้น เลียนแบบแผนการแสดงของละครทำให้มีความสวยงาม ต่อมาได้เกิดเพลงรานิเกลิงหรือเพลงลิเก โดยนายดอกดิน เสือสง่า ในยุคลิเกทรงเครื่องนี้เอง และนายหอมหวาน นาคศิริ ได้นำเพลงรานิเกลิงไปร้องต้นกลอนสต่ออย่างยาวหลายคำกลอน ทำให้มีชื่อเสียงและมีลูกศิษย์มากมาย และช่วงปลายยุคนี้เอง เริ่มมีลิเกออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียงด้วย

4. ยุคลิเกลูกบท เป็นลิเกที่เกิดระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง (พ.ศ. 2482-2488) ลิเกทรงเครื่องประสบปัญหาการขาดแคลนวัสดุเครื่องแต่งกาย ซึ่งต้องนำเข้าจากต่างประเทศวงรำมะนาที่ใช้แสดงในช่วงออกแขกก็เปลี่ยนไปใช้วงปี่พาทย์แทนเพื่อเป็นการประหยัด ลิเกในยุคนี้ผู้ชายแต่งกายแบบสามัญ คือใส่เสื้อคอกลมแขนสั้น นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาดพุง ผู้หญิงใส่เสื้อแบบสั้นๆ นุ่งซิ่น ห่มสไบ แต่การแสดงลิเกก็ยังเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง เนื้อเรื่องที่แสดงเปลี่ยนไปเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึงลิเกลูกบทไว้ว่า เป็นวิธีบรรเลงแบบหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมเมื่อร้องและบรรเลงเพลงสามชั้นเป็นแม่บทจบไปแล้ว ก็ต่อท้ายด้วยเพลงเล็กๆ สั้นๆ ที่มีชั้นเชิง กระฉับกระเฉงหรือเพลงภาษาต่างๆ เป็นลูกบทอีกเพลงหนึ่งแล้ว จึงออกลูกหมดแสดงว่าจบ เมื่อร้องและบรรเลงเพลงลูกบทเป็นภาษาใด ก็ให้ตัวแสดงชุดภาษานั้นออกมา

5. ยุคลิเกเพชร หลังสงครามโลกครั้งที่สอง บ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติ การตกแต่งเครื่องแต่งกายลิเกตัวพระหรุหราก็ขึ้นอีกครั้งหนึ่ง แต่มิได้กลับไปใช้รูปแบบลิเกทรงเครื่อง เริ่มต้นด้วยการใส่เสื้อกั๊กปักเพชรทับเสื้อคอกลมแขนสั้น สวมสนับเพลาเชิงปักเพชรแล้วนุ่งผ้าโจงทับ สวมถุงน่องสีขาว ใช้แถบเพชรหรือ “เพชรหลา” มาทำสังเวียนคาดศีรษะ ประดับขนนกสีขาว สำหรับชุดลิเกตัวนางไม่ค่อยมีแบบแผน ส่วนใหญ่เป็นชุดราตรียาวตามสมัยนิยม มีเครื่องประดับ เช่น มงกุฎ สายสร้อย

กำไล การแสดงลิเกในยุคนี้้นำการแสดงประเภทอื่นๆ เข้ามาเสริม เพื่อให้การแสดงเป็นที่นิยมอยู่เสมอ เช่น การร้องเพลงลูกทุ่งยอดนิยมหรือเพลงจากภาพยนตร์อินเดีย การเต้นอะโกโก้ ลิเกได้แพร่ภาพทางสถานีวิทยุโทรทัศน์เป็นประจำ อีกทั้งหนังสือพิมพ์ก็ให้ความสนใจ โรงละครแห่งชาติให้การยอมรับ และจัดให้มีการแสดงลิเกขึ้นเป็นครั้งแรก โดยคณะลิเกของนายสมศักดิ์ ภัคดี เมื่อวันที่ 4 พฤศจิกายน พ.ศ. 2518

6. ยุคลิเกลอยฟ้า เป็นยุคที่เวทีลิเกเปลี่ยนจากรูปแบบเดิมที่มีเวทีดนตรีอยู่ทางขวาของผู้แสดง มาเป็นเวทีดนตรีอยู่บนยกพื้นหลังเวทีการแสดง เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นวงดนตรีทั้งวง และได้ขยายขนาดเวทีการแสดงออกไปจากประมาณ 6 เมตร เป็น 12 เมตร แต่ไม่มีหลังคา จึงเรียกว่า “ลิเกลอยฟ้า” เครื่องแต่งกายตัวพระในยุคนี้เพิ่มเครื่องเพชร (เพชรเทียม) มากขึ้นคือมีแผงเพชรประดับศีรษะแทนขนนก เสือรัดรูปปักเพชรทั้งตัว ผ้านุ่งแบบสำเร็จรูปปักเพชรทั้งผืน เครื่องประดับต่างๆ ก็เพิ่มจำนวนเพชรขึ้นมากกว่าแต่ก่อนประมาณ พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา เริ่มมีการนำเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งเป็นบทละครพันทางของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ซึ่งนิยมกันมากในเวลานั้นมาแสดงเป็นลิเก โดยแต่งตัวแบบละครพันทาง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553b)



ภาพที่ 32 คณะลิเกทรงเครื่องในสมัยแรก สมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522)



ภาพที่ 33 ลิเกในยุคลิเกเพชร

ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553b)

รองศาสตราจารย์ ดร. อนุกุล โจรนสุขสมบุรณ์ ได้จัดยุคการแสดงลิเก พัฒนาการของลิเกออกเป็นช่วงตามลำดับความสำคัญของเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับลิเก ออกเป็น 4 ยุค คือ 1. ยุคลิเกเริ่มต้น 2. ยุคลิเกเฟื่องฟู 3. ยุคศิลปะป็นดราลิเก และ 4. ยุคลิเกออนไลน์ ผู้วิจัยประมวลข้อมูลประวัติความเป็นมาของลิเกจากการแบ่งยุคของลิเกในรายงานวิจัยเรื่องลิเกในประเทศไทย ของรองศาสตราจารย์ ดร. อนุกุล โจรนสุขสมบุรณ์ ดังนี้

1. ยุคลิเกเริ่มแรก ตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2423) ในงานพระเมรุสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ที่ท้องสนามหลวง ปรากฏหลักฐานครั้งแรกว่าเกิดการแสดงยี่เกอย่างแปลกขึ้นใหม่ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายตัวเป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณในการนั้น

ราวปี พ.ศ. 2433 - 2434 เกิดละครร้องรำเองและเจรจา เปลียนวงรำมะนา (เล่นอย่างลำตัด) มาใช้วงปี่พาทย์พัฒนาการแสดงเป็นวิกลิเก เลียนแบบโรงละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ใช้ชื่อว่าวิกลิเกพระยาเพชรปानी อยู่บริเวณหน้าวัดราชนันทดา นอกกำแพงเมืองริมคลองโอ่งอ่าง สันนิษฐานว่าลิเกนี้ น่าจะอยู่ราวปี พ.ศ. 2434 - 2441 แสดงแบบลิเกทรงเครื่องคือแต่งกายเลียนแบบขุนนางผู้ใหญ่ และในการแสดงใช้ผู้ชายแสดงทั้งบทพระและนาง

ราวปี พ.ศ. 2407 - 2477 พ่อครูดอกดิน เสือสง่า ครูลิเกคนแรกเริ่มวางรากฐานมรดกลีเกไทย ทั้งการร้องที่เรียกว่ารานีเกลิง สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นราวปี พ.ศ. 2445 ใช้แสดงบทพระและนาง เริ่มใช้ผู้แสดงแบบชายจริง หญิงแท้ ปฏิบัติการร้องแบบละคร ยึดการรำตามแบบแผนลิเกทรงเครื่อง ลงทุนทำฉากตามท้องเรื่องให้สมจริง

ราวปี พ.ศ. 2442 - 2521 พ่อครูหอมหวาน นาคศิริ ราชาลิเกลูกบท ครูหอมหวาน นาคศิริ เป็นศิษย์ของพ่อครูดอกดิน เสือสง่า ราวปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 7 ครูหอมหวาน ได้คิดค้นต่อเพลงรานีเกลิงให้ยาวขึ้นร้องง่ายและมีความละเอียดมากขึ้น พ่อครูหอมหวานปรับปรุงเครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องเป็นของตนเองเพราะต้องการที่จะแสดงเรื่องอิเหนา และเชิญครุละครของหลวงมาสอนท่ารำ ได้แก่ ครูน้อม รักประจิตต์ ซึ่งเป็นนางละครในวังสวนกุหลาบ เป็นหลักฐานหนึ่งที่กล่าวได้ว่าท่ารำลิเกส่วนหนึ่งได้มากจากท่ารำแบบราชสำนักถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน เช่น รำเชิด เสมอ เป็นต้น

ราวปี พ.ศ. 2485 อาชีพลีเก กลายมาเป็นอาชีพอายุอยู่ภายใต้การควบคุมของรัฐบาล ลิเกจัดอยู่ในศิลปะการแสดงสาขานาฏดนตรี ผู้แสดงลิเกต้องสอบในวิชาชีพจากกรมศิลปากร จึงจะได้รับการยอมรับ

พ่อครูหอมหวาน ได้มอบมรดกลีเกให้กับวงการลิเกไทย ได้แก่

1. การด้นกลอนสดแบบเพลง เพลงพื้นบ้านประยุกต์ใช้กับเพลงรานีเกลิงของพ่อครูดอกดินกลายเป็นสัญลักษณ์ของวงการลิเกไทย
2. ปฏิบัติการเล่นเรื่องจากธรรมเนียมลิเกทรงเครื่องยุคครูดอกดิน ที่นิยมเล่นแบบนาฏลีลา หรือพวกจักร ๆ วงศ์ ๆ มาเป็นเรื่องที่ทันสมัย ทันเหตุการณ์ ปรับเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายตามบุคลิกของตัวละครที่เรียกว่าลูกบท

3. แดกสาขาลูกศิษย์ในคณะลิเก “ศิษย์หอมหวาน” เจนภพ จบกระบวนวรรณ ใส่รายชื่อคณะลิเกในเครือหอมหวานที่สำรวจได้มากกว่า 35 คณะ

2. ยุคลิเกเฟื่องฟู ราวปี 2500 - 2530 ราวปี พ.ศ. 2521 ลิเกถูกเพลงลูกทุ่งเข้ามามีอิทธิพลต่อการแสดง และผู้ชมลิเกได้ลดความนิยมลิเกเห็นไปชมเพลงลูกทุ่งแทน ทำให้ศิลปินลิเกต้องปรับตัวเองให้เข้ากับสถานการณ์ ปรับรูปแบบการแสดงเวทีให้ทันสมัยที่เรียกว่าเวทีลอยฟ้า เนื่องจากต้องปรับตัวแข่งขันกับเพลงลูกทุ่ง เวที แสงเสียง ต้องทันสมัยที่เรียกว่าเวทีคอนเสิร์ต จาก

การสัมภาษณ์พงษ์ศักดิ์ สนวนศรี ผู้บุกเบิกเวทีลิเกลอยฟ้า ให้ข้อมูลว่าช่วงนั้นทีมคณะลิเกต้องปรับตัวทั้ง ทีมผู้แสดงต้องเพิ่มจำนวนให้มาก เวทีต้องสร้างขึ้นใหม่ให้ทันเหตุการณ์เพราะคู่แข่งยุคนั้น คือ หนัง ภาพยนตร์ แอ๊ดเทวดา เป็นทีมงานใหญ่เครื่องเสียงทันสมัย เสียงดัง เมื่อไปงานแสดงด้วยกันลิเกมักจะ สู้อุปกรณ์เสียงภาพยนตร์กลางแปลงไม่ไหว จึงต้องลงทุนปรับปรุงเครื่องเสียงและสร้างเวทีใหม่

ในช่วงเวลานี้เอง ลิเกได้แสดงในรายการทีวี ช่อง 9 ช่อง 5 ช่อง 7 ตามลำดับ แล้วแต่ผู้จัดรายการทีวีจะจัดออกอากาศช่วงใด ลิเกทีวีที่มีชื่อและจัดนานที่สุดคณะหนึ่งคือ ลิเกรวมดาวดารา โดยคุณวิญญู จันทร์เจ้าได้เชิญพระนางลิเกที่มีชื่อเสียงช่วงนั้นมาแสดงนำ ได้แก่ สมศักดิ์ ภักดี, โฉมฉาย ฉัตรวิไล, พงษ์ศักดิ์ สนวนศรี, ภิรมย์พร ยิ้มละไม, ดวงแก้ว ลูกท่าเรือ, สุกญา รุ่งเรือง, เทพบัญชา หลานหอมหวาน, มนต์รักและมนตรี เอนกलग เป็นต้น

ปี พ.ศ. 2534 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประกาศยกย่องศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงลิเกให้กับ ครูบุญยัง เกตุคง นับเป็นการเชิดชูเกียรติศิลปินลิเกให้เป็นที่ ยอมรับทั่วไป

ปี พ.ศ. 2538 ศิลปินลิเกได้มีโอกาสไปแสดงยังประเทศอินโดนีเซีย โดยการ นำของอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ นำคณะลิเกพงษ์ศักดิ์ สนวนศรี ไปแสดง ศาสตราจารย์กิตติคุณดร. สุ รพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นผู้ประสานงานและบรรยายการแสดง

ปี พ.ศ. 2539 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประกาศยกย่องศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงลิเกให้กับ ครูบุญเลิศ นางพินิจ นับเป็นการเชิดชูเกียรติศิลปินลิเกให้ เป็นที่ยอมรับทั่วไปและเป็นครูผู้ใหญ่ในวงการลิเกที่มีลูกศิษย์เคารพนับถือในวิชาความรู้ความสามารถ เป็นแบบอย่างให้ลูกศิษย์ได้เรียนรู้วิชาชีพนี้สืบไป

3. ยุคศิลปินดาราลิเก ราวปี พ.ศ. 2540 ในยุคนีเกิดศิลปินลิเกที่มีผู้ชมชื่นชมมากที่สุด ในยุคหนึ่ง สื่อทีวีและสื่อสิ่งพิมพ์ให้การสนับสนุน ได้แก่ ศิลปินดาราลิเก นักร้องไซยา มิตรชัย ซึ่ง ได้ออกอัลบั้มเพลงชุดไม่ธรรมดา กระหองหลงทาง สร้างความประทับใจให้คนดู และมีชื่อเสียงมา จนกระทั่งปัจจุบัน ในปีถัดมา พระเอกลูกทุ่งลิเกที่โด่งดังตามมาคือ กุ้ง สุทธิราช วงศ์เทเวศย์ ออกอัลบั้ม เพลงชุด ขอเป็นพระเอกในหัวใจเธอ

ปี พ.ศ. 2541 นางเอกจึงหรีดขาว วงศ์เทเวศย์ ได้ออกอัลบั้มเพลงชุดฮัดเซก.. ที่รัก ทำให้กระแสลูกทุ่ง นักร้องดาราโด่งดัง มีชื่อ และมีผลงานเป็นที่ยอมรับทั่วไป

ในขณะเดียวกันกระแสเครื่องแต่งกายลิเกได้ปรับเปลี่ยนนำเทคโนโลยีเข้ามามีส่วนในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ใช้วัสดุที่ดึงดูดสายตาผู้ชม คือ คริสตัล ที่สั่งนำเข้ามาจากออสเตรเลียของสวาลอฟกี้ โดยคณะไชยา มิตรชัย เป็นคณะแรกในการนำคริสตัลเข้ามาเป็นเครื่องประดับ นับว่ามีราคาค่อนข้างสูงทำให้ชุดลิเกปรับจากเพชรน้ำมันก๊าด และเพชรใส มาเป็นคริสตัล

กระแสลิเกดาราจักร้องเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมทั่วไป และเป็นไฝ่ฝันของศิลปินลิเกที่ต้องการเข้าสู่วงการและมีชื่อเสียงโด่งดังจัดได้ว่า ศิลปิน ดารา นักร้อง นักแสดงลิเกหลายท่านที่มีฝีมือและก้าวเข้าสู่วงการนักร้องตามมาอีกหลายคนเช่น ณัฐ ไซออนันต์, วัฒนา อนันต์, แอน มิตรชัย, วิรดา วงศ์เทเวศ, ศรธรรม น้ำเพชร เป็นต้น

การก้าวเข้าสู่วงการศิลปิน นักร้อง นักแสดง โดยมีพื้นฐานทางการแสดงมาจากลิเก นับเป็นเรื่องที่ไม่ยากนัก เพราะศิลปินลิเกมีความสามารถเฉพาะตัวมีกระแสเสียงที่ดี แต่โอกาสและจังหวะการก้าวเข้าสู่การบันเทิงให้เป็นที่ยอมรับของผู้ชมนับว่าเป็นเรื่องที่ค่อนข้างเสี่ยงกับโอกาสและจังหวะโชคชะตาเช่นกัน แต่กระนั้นก็มีศิลปินลิเกหลายคนที่ยืนหยัดไปถึงดาวนับเป็นกระแสหนึ่งที่เกิดการแข่งขันในการพัฒนาฝีมือการแสดงลิเกเข้าสู่อาชีพนักแสดงอีกรูปแบบหนึ่งเช่นกัน (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2557)

ลิเก เป็นศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทย มีข้อสันนิษฐานของนักวิชาการ ลิเกมีที่มาจากคำว่า “ดัจเก” ซึ่งเป็นภาษามลายู หมายถึง มหรสพชนิดหนึ่งอันมีกำเนิดดั้งเดิมมา จากพิธีสวดบูชาพระอัลเลาะห์ของชาวมุสลิม นิกายเซน และเข้ามาในสังคมไทยในหลายทิศทาง ตามความเชื่อของแต่ละสำนักบ้างก็กล่าวว่า “ลิเก” เข้ามายังเมืองไทยโดยชาวมุสลิม มีข้อสันนิษฐานกล่าวว่า ลิเกนั้นมากับชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ โดย ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ให้ข้อมูลว่า “ลิเก” เป็นคำที่มี รากศัพท์มาจากภาษาฮิบรู ว่า “ซาคุรุ” (Zakhur) ซึ่งหมายถึง การสวดสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาฮีบรูหรือยิว มาแต่โบราณหลายพันปี ต่อมาชาวอาหรับเรียกการสวดสรรเสริญพระเจ้าว่า “ซิกิร” (Zikr) และ “ซิกิร” (Zikir) ผู้สวดจะนั่งล้อมเป็นวงโยนตัวไปมา เมื่อการสวดแพร่หลายเข้าไปในอินเดีย โดยชาวอิหร่าน จึงเรียกว่า “ดฮิกิร” (Dhikir) โดยมีการดัดแปลงร่ายนาประกอบ ครั้นการสวดแพร่มา ถึงจังหวัดทางภาคใต้ของประเทศไทย ก็เรียกเป็น ภาษาถิ่นว่า “ดิเก” (Dikay) และ “จิกเก” (Jikay) ชาวมุสลิมนำดิเกเข้ามาสู่กรุงเทพมหานคร ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แล้วได้นำการสวดสรรเสริญพระเจ้าประกอบการตีรำมะนาเข้ามาด้วย การเรียกก็

เปลี่ยนเป็น “ยี่เก” หรือ “ยี่เก” (Likay) ที่เชื่อกันว่ามาจากชาวมุสลิมในพื้นที่ภาคใต้ของไทย คือ การนั่งล้อมวงสวดแล้วมีรำมะนาที่ประกอบจังหวะ โดยรูปแบบการแสดงในช่วงแรกๆ ว่ามีการจัดการแสดงตามแบบพวกแขก คือนำคนไทยมาแต่งตัวเป็นแขกนั่งล้อมวงกันตีกลองรำมะนาให้เข้ากับจังหวะ

การแสดงลิเกในประเทศไทย มีปรากฏหลักฐานชัดเจนขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานคร ได้มีการรวมตัวกัน แสดงถวายหน้าที่นั่งในงานพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศล พระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ อัครมเหสีพระองค์แรกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โสภางคทัศนียลักษณ์ อรรควรรราชกุมารี พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับหลักฐานที่มีการแสดงลิเกในงานพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ความว่า พระสยามศรัทธาเป็นแขกอาหรับเรียกกันทั่วไปว่า “ขรัวยา” ได้มาทูลขอเอาพวกนักสวดแขกอิสลาม เข้ามาช่วยพระราชกุศลโดยทูลรับรองว่าไม่ขัดต่อ คติทางศาสนาอิสลาม เมื่อไปดูก็เห็นว่าเป็นพวกแขกที่เกิดในเมืองไทยถ้วนحنบุรีนั่งขัดสมาธิล้อมวงสวดยกตัวไปมาตามจังหวะของการตี รำมะนา (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2505) ในภายหลังการแสดงลิเกในประเทศไทยได้มีการพัฒนาการมาโดยตลอด และได้มีการปรับเปลี่ยนจากเดิมที่มุ่งไปที่พิธีการสวดทางศาสนาเป็นการแสดง เพื่อสริมงคลและความบันเทิง โดยเริ่มจากกรุงเทพฯ ก่อนแล้วก็แพร่หลายไปตามหัวเมือง โดยการดำเนินเรื่องมีลักษณะและรูปแบบคล้ายละครมากขึ้น มีการเก็บค่าชมและมีโรงไว้สำหรับทำการแสดง เมื่อลิเกเป็นการแสดงเพื่อหารายได้ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เปิดกว้างและพัฒนาไปสู่ความทันสมัยมากขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้คณะลิเกเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก ขณะเดียวกันก็มีการปรับเนื้อหาการแสดงลิเกให้ตรงกับผู้ชมในช่วงเวลานั้น ที่เริ่มมีกลุ่มคนที่หลากหลายและเริ่มมีความต้องการพักผ่อนจากการทำงานทำให้ลิเกซึ่งสอดรับกับรสนิยมของชนชั้นนำและวัฒนธรรมพื้นบ้านในชนบทถูกใจผู้ชมเป็นอย่างมาก เพราะเป็นศิลปะการแสดงที่เน้นความขบขันและการดำเนินเรื่องราวที่ทันอกทันใจคนดู ช่วงหลัง พ.ศ. 2460 ลิเกเริ่มซบเซาไปเนื่องจากความนิยมภาพยนตร์ หากแต่สถานการณ์นี้ก็เกิดขึ้นเฉพาะกับกลุ่มคนดูในเขตพระนครเท่านั้น ในทางตรงข้ามในพื้นที่ต่างจังหวัดที่ภาพยนตร์เข้าไม่ถึงลิเกกลับได้รับความนิยมอย่างสูง บางคณะถึงกับเล่นประจำในท้องถิ่น บางคณะก็เล่นเร่ไปเรื่อย (กนิษฐา เทพสุต, 2550) ขณะที่ลิเกได้พัฒนาจากวัฒนธรรมหลวงมาเป็นวัฒนธรรมราษฎร์ที่คนทั่วไปมากขึ้นมีการเล่น ลิเกตามสถานที่ต่าง ๆ แพร่หลายมากขึ้นจากที่

เคยเล่นในพื้นที่โรงละครหลวง ก็มาเล่นในพื้นที่ของ โรงละครสาธารณะรวมทั้งโรงบ่อน การขยายขยายพื้นที่การแสดงรวมทั้งรูปแบบการแสดงที่ตอบสนองผู้ชมมากขึ้น

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาเป็นระบอบประชาธิปไตยใน พ.ศ. 2475 ได้ส่งผลกระทบต่อ การเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคมไทยค่อนข้างสูง การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวกลายเป็นพื้นฐานสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงบทบาทของวัฒนธรรมความบันเทิงสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงพื้นเมืองในเวลาต่อมา อย่างไรก็ตามภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยเฉพาะเมื่อจอมพล ป. พิบูลสงคราม ขึ้นเป็นผู้นำประเทศครั้งที่ 1 ใน พ.ศ. 2481-2487 ได้มีการกำหนดนโยบายการสร้างชาติ หรือที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางว่า “รัฐนิยม” ลิเกได้ถูกเปลี่ยนชื่อตามพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม พ.ศ. 2485 เป็น “นาฏดนตรี” และเรียกคำนี้แทนลิเกอยู่ประมาณ 15 ปี ก็กลับมาเรียกว่า ลิเก เหมือนเดิมจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของลิเก ผู้วิจัยพิจารณาจากโครงสร้าง รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดงลิเกทรงเครื่อง ซึ่งสันนิษฐานเบื้องต้นว่าลิเกเขมรสุรินทร์ ได้ต้นแบบการแสดงลิเกทรงเครื่องมาจากกรุงเทพมหานคร ด้วยวิธีรับผ่านจากละคอนยี่เกของราชอาณาจักรกัมพูชา ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการแสดงลิเกทรงเครื่อง พิจารณาโครงสร้าง รูปแบบและองค์ประกอบการแสดง เพื่อเชื่อมโยงถึงอิทธิพลของลิเกทรงเครื่องที่แพร่กระจายสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ในราชอาณาจักรไทยและประเทศเพื่อนบ้าน

ลิเกทรงเครื่อง เป็นละครประเภทหนึ่งซึ่งพระยาเพชรปानीเป็นผู้ริเริ่มขึ้น ลิเกแสดงครั้งแรก ที่วังพระยาเพชรปानीประมาณ พ.ศ. 2440 เป็นละครพูดสลับลำต้นกลอนสดแนวตลก แต่งกายด้วยเครื่องแบบข้าราชการพลเรือนในยุครัชกาลที่ 5 ผู้แสดงเป็นหญิงล้วนซึ่งเป็นภรรยาของพระยาเพชรปानी เนื้อเรื่องนำมาจากละครนอกละครพันทางต่อจากรุ่นนี้ก็เป็นรุ่นผู้ชายแสดงทั้งโรงซึ่งแปลกออกไปจากกระแส การใช้ผู้หญิงแสดงของละครประเภทอื่นๆเพลงที่ใช้มีเพลงทำนองหลักเรียกว่ารานิเกลิงหรือราชนิเกลิงแทน เพลงรายละครใช้เพลงสองชั้นง่ายๆเช่นเพลงนาคราชเป็นเพลงร้องเพลงหน้าพาทย์ก็ใช้แต่ที่จำเป็นเช่น เพลงโอตเชิดเสมอลิเกพระยาเพชรปानीแสดงเอาใจคนดู 3 ประการคือ แต่งตัวให้สวยแสดงให้ขบขันและ แสดงให้เร้าทันใจลิเกในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่เป็นละครอย่างที่พระยาเพชรปानीริเริ่มก็น่าจะเกิดจากการ ผสมผสานการละเล่นที่มีมาแต่ก่อนดังกล่าวกลายกลายเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย เรียกว่าระบาดไปทั่วกรุง อย่างรวดเร็วด้วยหัตถ์ฉายค่าจ้างถูกสนุกถึงใจ ลิเกเกิดมา

ท่ามกลางละครพันทางละครดึกดำบรรพ์และ ละครร้องดั่งนั้นในเชิงธุรกิจการค้าลิเกย่อมต้องพัฒนาการแสดงของตนให้ทันสมัยสู้คู่แข่งได้ เช่น เมื่อละครดึกดำบรรพ์มีช้างพลายมงคลมาแสดงบนเวทีดึกดำบรรพ์ลิเกก็คงเอาอย่างบ้างดั่งเช่นลิเกวิกิวนิวิจารณ์ที่ยานนาวาเล่นเรื่องราชาธิราชตอนมะกะโทเลี้ยงช้างก็มีการนำช้างจริงๆมาแสดงเช่นกัน ครั้นปลายรัชกาลที่ 5 ประมาณ พ.ศ. 2450 ลิเกก็แสดงเป็นละครมากขึ้นถึงขั้นลิเกที่วิวกหม่อมสุภาพ กฤดากรนำบทพระราชนิพนธ์ อิเหนามาแสดงอย่างละครรำคือร้องรำอย่างละครไม่ร้องด้นอย่างลิเก

ลิเกพัฒนามาถึงขั้นเป็นละครพูด ปนร้องด้นกลอนสดปนรำแต่งเครื่องเลียนแบบราชสำนักรัชกาลที่ 5 ซึ่งเรียกกันต่อมาว่าลิเกทรงเครื่อง โดยเพิ่มเติมเครื่องแต่งกายให้หรูหราขึ้นไปจากเมื่อเริ่มต้นคือปักขนบนชฎาขยายดวงตรา อย่างเครื่องราชอิสริยาภรณ์นพรัตน์ราชวรภรณ์ให้ใหญ่จนเต็มหน้าอกพร้อมประดับโบว์ขนาดใหญ่บนไหล่ ทั้งสองข้าง ทำให้ลิเกโดยทั่วไปดูใกล้เคียงกับละครนอกและละครพันทางและเมื่อละครนอกกับละครพันทาง เสื่อมลง ลิเกจึงรับมรดกของละครทั้งสองประเภทนี้ไปในเวลาต่อมา

การแสดงลิเกได้พัฒนาและแพร่กระจายจากส่วนกลาง(กรุงเทพมหานคร) สู่ภูมิภาคต่างๆ ในประเทศไทย และแพร่กระจายไปยังประเทศเพื่อนบ้าน คือ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และราชอาณาจักรกัมพูชา ซึ่งมีหลักฐานทางภาพถ่ายและลักษณะการแสดงที่มีความคล้ายคลึงกับการแสดงลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแพร่กระจายของการแสดงลิเกสู่ภูมิภาคต่างๆในประเทศไทย เมื่อการแสดงลิเกแพร่กระจายสู่ภูมิภาคต่างๆมีการปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของภูมินาคนั้น เช่น ภาษา เนื้อเรื่อง การแต่งกาย แต่ยังคงยึดตามหลักรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงของลิเกทรงเครื่อง เช่น

นาฏดนตรี คำว่านาฏดนตรี ในพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พุทธศักราช 2485 กล่าวไว้ว่าละครประเภทนาฏดนตรี มีความสำคัญในดนตรี การขับร้อง คำพูดและบทบาทเท่า ๆ กัน ซึ่งแบ่งเป็นนาฏดนตรี ทัศนกร วิจิตรทัศน และวิพิธทัศน การแสดงลิเกจัดอยู่ในประเภทนาฏดนตรี ที่มุ่งดำเนินเรื่องและตลกเป็นส่วนใหญ่ ทำรำนั้นไม่พิถีพิถันเท่าไรนัก ลิเกแบ่งออกเป็นลิเกบันตน ลิเกลูกบท และ ลิเกทรงเครื่อง บางครั้งลิเกก็นำเอาเพลงลูกทุ่งที่กำลังนิยมอยู่ในปัจจุบันไปใช้ใน การแสดง นอกจากนี้เมื่อลิเกไปแสดงในถิ่นใด ก็นำเอาศิลปะการแสดงที่นิยมกันในท้องถิ่นนั้น มาประสมทำให้ลิเกกลายรูปเช่น หมอลำหมู่ ลิเกลาว ลิเกเขมร เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547a)

ลิเกเป็นมหรสพชาวบ้านที่ได้รับความนิยมมากในกรุงเทพฯ นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา และในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้ขยายไปสู่ชนบท จนเป็นมหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาของจังหวัดต่าง ๆ ที่จัดถวายให้พระเจ้าแผ่นดินทอดพระเนตรขณะที่พระองค์เสด็จไปยังจังหวัดนั้น ๆ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงสนพระทัย ได้เคยทรงพระราชนิพนธ์เค้าโครงเรื่องให้ข้าราชการกรมมหรสพแสดงลิเกถวายถึง 2 ครั้ง ต่อมาเมื่อความเจริญทางวัตถุด้านสื่อบุคคลแพร่เข้ามาในประเทศไทย ลิเกก็ยังคงรักษาความนิยมอยู่ได้ ด้วยการเปลี่ยนวิธีแสดงเป็นการแสดงทางวิทยุ ด้วยเหตุที่ประชาชนคนไทยทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดนิยมลิเกมาก รัฐบาลสมัยหลังสงครามซึ่งมีจอมพลป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี มีนโยบายที่จะเข้าถึงประชาชนเพื่ออบรมให้ประชาชนมีความรักชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ เพื่อต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ จึงขอความร่วมมือจากศิลปินทุกกลุ่มรวมทั้งลิเกให้สอดแทรกนโยบายของรัฐบาลด้านต่าง ๆ ในการแสดงลิเกด้วย อาทิ ด้านเศรษฐกิจความมั่นคงของชาติอันเกี่ยวแก่สถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ เป็นต้น จึงเป็นที่กล่าวขานกันติดปากมาจนทุกวันนี้ว่า “ลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์” ด้วยวิธีการแสดงของลิเกที่มีลักษณะแปลกแตกต่างไปจากการแสดงอย่างอื่นหลายอย่างซึ่งทำให้เข้าไปสู่ประชาชนทุกชั้นได้ง่าย ลิเกจึงมีได้อยู่ แต่เพียงในหมู่ของชาวบ้านเท่านั้นโดยเฉพาะกลอนลิเกซึ่งมีถ้อยคำและจังหวะเพลงสั้น ๆ ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะภาษาไทย ที่เอื้ออยู่แล้วในเรื่องจังหวะและความคล้องจอง กลอนลิเกจึงได้แพร่หลายไปสู่บุคคลทุกระดับชั้นโดยการท่องจำและร้องเล่นสืบทอด ๆ กันไป ประกอบกับวิธีการแสดงเป็นอิสระซึ่งเป็นทางให้มีอารมณ์ขัน และสอดแทรกอะไรได้ตามต้องการ ในสมัยหลังนี้จึงเกิดลิเกสมัครเล่นขึ้นและยังคงอยู่จนทุกวันนี้ขณะนี้ในกรุงเทพฯ มีลิเกโทรทัศน์ในรายการบันเทิง และลิเกวิทยุหลายสถานีส่วนลิเกตามเวทีและตามงานหาน้อยลง แต่ในต่างจังหวัดยังคงมีอยู่บ้าง ตามโรงแสดงก็ยังมีทั้งมีลิเกวิทยุแพร่หลายมาก นับว่าลิเกเป็นมหรสพที่แม้จะเป็นแบบพื้นบ้าน แต่ก็เข้าถึงคนทุกระดับชั้น สามารถสืบทอดมาเป็นเวลายาวนานประมาณ 100 ปี โดยมีได้เสื่อมคลายความนิยมไป การแสดงอย่างอื่นเช่น ละครรชาตรี ซึ่งเป็นนาฏกรรมพื้นบ้านเหมือนกันก็กลายรูปเป็นลิเกในเรื่องวิธีการแสดง ต่างกันแต่เพียงยังมีการซัดซาตริ์ตอนแรก (ไม่มีการออกแขก) และการแต่งตัวยังเป็นแบบละคร (แต่ตัวนางกษัตริย์ก็สวมมงกุฎกษัตริย์แบบลิเก) เท่านั้นนอกจากนั้นลิเกยังขยายไปประสมกับการละเล่นพื้นเมืองของภาคอื่น ๆ เช่นลิเกกลองยาวทางภาคอีสาน เป็นต้น (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ, 2523)

การแสดงลิเกเมืองค้ประกอบการแสดง ประกอบด้วย

1. สถานที่แสดง มีทั้งแสดงลานกลางแจ้งและแสดงในร่ม หรือในหอประชุม ตามแต่กรณีจัดหา
2. โรงละครหรือเวที เป็นเวทีที่แสดงกับพื้นหรือยกเวทีขึ้นสูงระดับคอนเสิร์ต เวทีลอยฟ้า ตามแต่โอกาสและจุดประสงค์ในการแสดง
3. ฉาก มีทั้งฉากที่เขียนเป็นรูปทอ้งพระโรง หรืออุทยานตามแต่จินตนาการของช่าง โดยใช้ฉากผ้า แผ่นกระดาน และแผ่นผ้าพลาสติก(ไวนิล) ตามแต่ความเหมาะสม
4. อุปกรณ์ประกอบการแสดงลิเก มีทั้งดาบ หอก ม้าแผง ศีรษะม้า เป็นต้น ตามแต่เลือกใช้ตามทอ้งเรื่อง
5. แสง เสียง มีความสำคัญในการแสดงลิเก เพราะแสงจะช่วยให้เครื่องแต่งกายที่ปักเครื่องเพชรคริสตัลมีความน่าสนใจ เป็นประกาย เครื่องเสียงช่วยขยายเสียงให้ดังเข้ากับดนตรี
6. เนื้อเรื่อง วรรณกรรมประกอบการแสดงลิเก มีลักษณะเป็นการชิงรักหักสวาท อรรถรสการแสดงครบ ทั้งต่อสู้ โศกเศร้า ความรัก เนื้อเรื่องจากพงศาวดารแบบสามัญชนตาม แต่ที่จะเลือกแสดง
7. ดนตรีและเพลง ลิเกนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า และวงปี่พาทย์มอญ ประกอบการแสดง บรรเลงเพลงสองชั้นและชั้นเดียว เป็นสำคัญ หน้าพาทย์พื้นฐาน ได้แก่ เชิด เสมอ ร้องเพลงสำคัญ เรียกว่า รานีเกลิง และร้องเพลงไทยเดิมในอัตราสองชั้นและชั้นเดียว

การฝึกหัดการแสดง ศิลปินลิเกโดยมากได้รับการฝึกหัดจากพ่อ แม่ และครูพักลักจำ หรือจากประสบการณ์ตรงของผู้แสดง จำทางแสดง ทางร้อง มาปรุงแต่งเป็นทางของตนเอง ฝึกทั้งร้องเพลงเข้ากับวงปี่พาทย์ รำตามแม่แบบ เช่น รำออกตัว รำโชว์ความสามารถของแต่ละคน ฝึกต้นกลอน ซึ่งถือเป็นขั้นสุดยอดของลิเกเพราะต้องใช้ความสามารถและประสบการณ์ที่จะต้องต้นกลอนจากปฏิภาณไหวพริบตามกลอนที่สัมผัสสระ สัมผัสเสียง มีทั้งทอ้งจำ และต้นกลอนสด ๆ แก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้า

เครื่องแต่งกายลิเก เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงลิเกมีแบบลิเกทรงเครื่อง ที่ผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงกษัตริย์ขุนนางประดับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ แต่งกายด้วยเครื่องเพชรคริสตัล เมื่อถูกแสงไฟจะมีประกายดึงดูดความสนใจผู้ชม เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงลิเก เครื่องแต่งกายชุดเพชรและคริสตัลมีราคาสูงตั้งแต่หลักหมื่นถึงหลักแสน ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้วัสดุตัดเย็บโดยมีแหล่งตัดเย็บเฉพาะทางอยู่เพียงไม่กี่ร้าน และเป็นไปตามระบบกลไกทางการตลาดไม่สามารถเปิดเผยแหล่งที่มา ราคาของวัสดุอุปกรณ์ได้อย่างชัดเจน จะรู้เฉพาะคนในวงการแสดงลิเกเท่านั้น (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559)

โดยสรุปจากการศึกษาและวิเคราะห์ถึงความเป็นมาของลิเกและการแพร่กระจายของวัฒนธรรมลิเกสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ในราชอาณาจักรไทย การแสดงลิเกมีปัจจัยสำคัญด้านต่างๆเข้ามาเกี่ยวข้องปรับเปลี่ยนไปในทิศทางต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัจจัยที่เป็นทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคมต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกันไปนั้น เป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งที่เมื่อลิเกแพร่กระจายเข้าไปสู่สังคมนั้น ๆ ด้วยวิธี หรือสาเหตุใดก็ตาม การปรับตัวของการแสดงลิเกย่อมเป็นไปตามวัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคม เพื่อให้ผู้คนในสังคมเข้าถึงการแสดงลิเกได้ง่าย และเข้าใจอีกทั้งคนในสังคมช่วยกันปรับเปลี่ยนพัฒนาการแสดงลิเกให้เป็นรูปแบบของตนเอง ต้นทุนทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมมีความแตกต่างกันไป การปรับเปลี่ยนและพัฒนาไปแบบต่างๆขึ้นอยู่กับความนิยมของคนสังคมนั้น และมีปัจจัยด้านต่างๆเข้ามาสนับสนุนอีกด้วย เช่น วัสดุที่นำเข้ามาจากที่อื่นเพื่อจัดสร้างเครื่องแต่งกายในการแสดงลิเก ยกตัวอย่างการปรับตัว พัฒนา เปลี่ยนแปลงการแสดงลิเกที่แพร่กระจายสู่สังคมอีสานที่พูดภาษาลาว เกิดเป็นลิเกลาว และพัฒนาลิเกลาวจนเกิดเป็น หมอลำหมู๋ หมอลำเรื่องต่อกลอน ที่เห็นได้ชัดคือ การดำเนินเรื่อง และเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่ยังคงรูปแบบลิเกเอาไว้ ในสังคมอีสานที่พูดภาษาเขมร ได้รับการแพร่กระจายอิทธิพลของการแสดงลิเกด้วยเช่นกัน ในสังคมชาวเขมรที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ประเทศไทยนั้น มีการแสดงในลักษณะแบบลิเกทรงเครื่อง เรียกว่า ยี่เก การดำเนินเรื่อง เครื่องแต่งกาย บทร้อง บทเจรจา และองค์ประกอบด้านต่าง ๆ มีลักษณะแบบลิเกทรงเครื่องแต่ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นหรือนำเข้าที่มีลักษณะเหมือนลิเกทรงเครื่อง การปรับเปลี่ยน และพัฒนาบทร้อง บทเจรจา ที่เป็นภาษาไทยและเพิ่มภาษาเขมรถิ่นไทยเข้าไปด้วยเพื่อให้คนในสังคมเขมรถิ่นไทยได้รับรู้และเข้าใจเข้าถึงการแสดงนั้น ๆ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการแสดงของลิเก ด้วยความแปลกใหม่ในรูปแบบการแสดงจึงได้รับความนิยมในสังคมต่าง ๆ การแพร่กระจายของลิเก ผสมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละสังคม เกิดเป็นลิเกรูปแบบต่าง ๆ ในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย

4.2.2 ลิเกในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทย

ลิเก มหรสพประจำเมือง สำหรับในต่างจังหวัดโดยเฉพาะในจังหวัดใหญ่ๆ ลิเกก็มีเล่นประจำตามโรงบ่อน เช่น อยุธยานครราชสีมา นครสวรรค์ ลพบุรี เป็นต้น ใช้นักร้องนั้นลิเกยังกลายเป็นมหรสพประจำจังหวัดต่าง ๆ ในภาคกลางอีกด้วย มนต์รี ตราโมทเมื่อครั้งรับราชการในกรมมหรสพได้ตามเสด็จรัชกาลที่ 6 ไปตามหัวเมืองต่าง ๆ และพบว่ามหรสพประจำเมืองที่จัดถวายให้ทอดพระเนตรอยู่เนื่อง ๆ คือลิเก เช่น คณะหอมหวาน นาคศิริ ซึ่งเพิ่งตั้งขึ้นใหม่ ๆ ก็ได้แสดงถวายหน้าพระที่นั่งที่วัดอุโลม อำเภอมหาราช จังหวัดอยุธยา (จากหนังสืออนุสรณ์งาน พระราชทานเพลิงศพพระอธิการหอมหวาน) แสดงว่าลิเกได้แพร่หลายออกไปเป็นปึกแผ่นตามต่างจังหวัดแล้วในเวลานั้น แต่คุณภาพของการแสดงคงไม่ประณีตเท่าลิเกในกรุงและคงจะหยาบโลน ลิเกในภาคต่าง ๆ อาชีพลิเกปัจจุบันนี้เป็นที่แพร่หลาย มีศิลปินทั้งหญิงชายประกอบอาชีพลิเกเป็นลำเป็นสันอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก เนื่องจากลิเกเป็นศิลปะที่มีอิสระเมื่อไปเจริญขึ้น ณ ถิ่นใดก็ผสมกลมกลืนกับศิลปะในถิ่นนั้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

ลิเกในประเทศไทย ปัจจุบันมีผู้แสดงลิเกกระจายตัวอยู่ในเขตจังหวัดภาคเหนือตอนล่าง ภาคกลาง ภาคตะวันออก และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จัดการแสดงโดยใช้ชื่อคณะหัวหน้าที่มีงานกว่า 500 คณะ มีกลวิธีจัดการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละคน เช่น เทคนิคและเนื้อเรื่องในการแสดง จัดกลุ่มผู้แสดงตามจังหวัดดังนี้

กลุ่มที่ 1 สุโขทัย พิจิตร กำแพงเพชร พิษณุโลก นครสวรรค์ และอุทัยธานี

กลุ่มที่ 2 ชัยนาท สิงห์บุรี อ่างทอง อยุธยา ลพบุรี สุพรรณบุรี กรุงเทพมหานคร นนทบุรี สมุทรปราการ และปทุมธานี

กลุ่มที่ 3 สมุทรสงคราม สมุทรสาคร ฉะเชิงเทรา ชลบุรี ปราจีนบุรี นครปฐม ราชบุรี เพชรบุรี และนครนายก

กลุ่มที่ 4 สระบุรี และนครราชสีมา

โดยเฉพาะกลุ่มที่ 2 ได้แก่จังหวัดชัยนาท สิงห์บุรี อ่างทอง อยุธยา ลพบุรี สุพรรณบุรี กรุงเทพมหานคร นนทบุรี สมุทรปราการ และปทุมธานี ซึ่งเป็นกลุ่มที่จังหวัดที่มีกลุ่มศิลปินอาวุโสที่เป็นที่ยอมรับในวงการลิเกอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก และเป็นกลุ่มศูนย์กลางข้อมูลที่จะกระจายตัวออก

4.2.2.1 ลิเกในภาคกลาง

ลิเกทรงเครื่องเป็นการแสดงพื้นบ้านของภาคกลางเริ่มมีขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ราวปี พ.ศ. 2450 โดยพระยาเพชรปानी จัดแสดงขึ้นเป็นครั้งแรกที่โรง (หรือเรียกว่าวิก) ใกล้ป้อมพระกาฬ ริมคลองโอ่งอ่างตรงข้ามวัดราชนันทาราม ลิเกทรงเครื่อง เป็นการแสดงที่ผู้แสดงเจรจาร้องและรำแสดงท่าทางตามธรรมชาติ โดยมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงและเครื่องราชอิสริยาภรณ์กษัตริย์สยาม บินจุเหรีญยอด เสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สนับเพลลา สวมสังวาล ติดอินทธรณู สายสะพายประดับโบว์ที่ป่าทั้งสอง สวมถุงเท้าขาวตัวนางสวมมงกุฎกษัตริย์ ใส่เสื้อแขนสั้นปักดิ้น สวมสังวาล ห่มสไบประดับโบว์ที่ป่าทั้งสอง สวมถุงเท้าขาวนุ่ง ยกจีบหน้านาง การรำที่สำคัญในการแสดง ประกอบด้วยการออกตัวของนักแสดงโดยรำประกอบเพลงเชิด เพลงเสมอการรำหน้าเตียงซึ่งเป็นการใช้บท หรือการตีบทประกอบการร้องเพลงไทยเดิมโดยเนื้อหามักเป็นการบรรยายแนะนำตัวหรือเล่าเรื่องราว การเข้าพระเข้านาง หรือการทำเกี้ยวเป็นการชำระระหว่างพระและนางซึ่งต้องใช้ทักษะทางการรำรำสูงโดยที่ทั้งคู่ต้องและร้องให้สัมพันธ์กัน การรำในเชิงการต่อสู้ หรือกระบวณไม้รบ ผู้แสดงต้องใช้ทักษะสูงในการรำรำอาวุธ มีทั้งอาวุธสั้นและอาวุธยาวเช่น คาบ กริช ทวน กระบอง ผู้แสดงต้องฝึกหัดการใช้อาวุธให้คล่องตามเนื้อหาของเรื่องนั้น ๆ นับเป็นวิชาการรำรำอันสุดยอดแบบฉบับหนึ่งของการแสดงลิเกทรงเครื่อง นอกจากการรำแล้วผู้แสดงต้องมีกระแสเสียงการร้องการเจรจาที่ชัดถ้อยชัดคำ แม่นยำในบท และรอบรู้ในเรื่องที่แสดง ดังนั้น ผู้แสดงลิเกจึงต้องมีทักษะทางการแสดงรอบด้านอย่างคล่องแคล่ว แสดงได้ถึงรสถึงอารมณ์จนได้รับความชื่นชอบและเป็นขวัญใจของผู้ชมที่เรียกติดปากกันว่า ขวัญใจแม่ยก ลิเกทรงเครื่องจัดเป็นต้นแบบของการแสดงลิเกในยุคต่อมา เนื่องจากกระบวณท่ารำ การร้องเพลงไทยเดิมและทางในการแสดงเป็นกรอบและแบบแผนที่ใช้สำหรับการแสดงลิเก โดยเฉพาะเพลงรานิเกลิงที่ครูตอกดิน เสื้อสง่าเป็นผู้คิดขึ้น และใช้ร้องเป็นอัตลักษณ์ของลิเกสืบต่อมา แต่ปัจจุบัน กรอบในการแสดงลิเกทรงเครื่องได้เลือนหายไปตามกาลเวลา อันเนื่องมาจากวิธีการฝึกหัดกระบวณท่ารำ การร้องการด้นกลอนแบบโบราณ มักไม่ได้รับความนิยมและวิถีทางการแสดงได้ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสมัยนิยมเพื่อความอยู่รอดทางการแสดงเช่น การแต่งกายด้วยเครื่องเพชรคริสตัลที่ดูแวววาว ซึ่งผู้ชมจะให้ความสนใจมากกว่าเครื่องแต่งกายแบบโบราณหายาก และที่สำคัญผู้แสดงลิเกทรงเครื่องได้ก็มีจำนวนน้อยลง จึงส่งผลให้หาชมลิเกทรงเครื่องได้ยากในปัจจุบัน ลิเกทรงเครื่องได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช 2553 (วันทนีย์ ม่วงบุญ, 2559)

ภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรมด้านการแสดงลิเกของจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดอ่างทอง ศิลปะพื้นบ้านสำคัญที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นสุพรรณบุรี คือ เพลงอีแซว นอกจากนี้ยังมีการแสดงเพื่อความบันเทิงที่ประชาชนให้ความนิยมอีกอย่างหนึ่ง คือ ลิเก ถ้าหากย้อนรอยถอยหลังไปประมาณ 30-40 ปี สุพรรณบุรีนับเป็นจังหวัดที่มีชื่อเสียงลือเลื่องในเรื่องลิเก โดยเฉพาะหมู่บ้านโพธิ์พระยา ตำบลโพธิ์พระยา อำเภอเมือง เป็นสถานที่ก่อกำเนิดคณะลิเกหลายคณะ เช่น คณะ ต.ศรีสุพรรณ (ต่น โพธิ์พระยา) คณะประยูร วงษ์ศักดิ์ คณะนกเตี้ย ฯลฯ ซึ่งคนรุ่นเก่า ๆ จะรู้จักกันดี เพราะคณะลิเกเหล่านี้ นอกจากจะมีชื่อเสียงในท้องถิ่นตนเองแล้ว ยังไปสร้างชื่อเสียงในต่างจังหวัดด้วย ฉะนั้นลิเกจึงมีผลโยนใยในเชิงส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นไม่น้อยไปกว่าเพลงอีแซว ปัจจุบันนี้จังหวัดสุพรรณบุรียังมีคณะลิเกที่มีชื่อเสียงอีกหลายคณะ เช่น คณะเอี่ยมพร ศรีสุพรรณ คณะสมพร เพชรสุพรรณ คณะทิวาพร งามละม้าย คณะอดิเทพ ฟ้ารุ่ง ยอดรัก คณะก้องหล้า กาหลง คณะเสนีย์ ทรัพย์ประเทือง คณะกังวาน เสียงการเวก เป็นต้น ศูนย์รวมของคณะลิเกหลายคณะอยู่ที่ตลาดโพธิ์พระยา อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี นอกจากมีคณะลิเกอยู่จำนวนมากแล้ว ประชาชนชาวจังหวัดสุพรรณบุรีส่วนใหญ่ยังให้ความสนใจดูลิเกอย่างกว้างขวาง จนเรียกได้ว่าลิเกเป็นมหรสพสำคัญประจำงานต่าง ๆ เช่น งานประจำปีหรืองานปิดทองฝังลูกนิมิตของวัดต่าง ๆ แทบทุกวัด มักจะหาลิเกมาแสดงสมโภชในงานสำหรับหน่วยงานของหน่วยราชการที่นิยมจัดหาลิเกมาแสดงเป็นประจำทุกปี ได้แก่ งานอนุสรณ์ดอนเจดีย์และงานกาชาดประจำปีของจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งจัดขึ้นระหว่างวันที่ 18 มกราคม – 2 กุมภาพันธ์ งานที่ระลึกวันคล้ายวันสวรรคตสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ซึ่งตรงกับวันที่ 25 เมษายน ของทุกปี งานประเพณีฉลองเทียน แห่งเทียนพรรษา ซึ่งอยู่ในช่วงเดือนกรกฎาคมของทุกปี สำหรับงานของประชาชนทั่วไป เช่น งานบวช งานศพ งานทำบุญในโอกาสต่าง ๆ รวมถึงงานแก้บนก็นิยมจัดหาลิเกมาแสดงเป็นการเฉลิมฉลองด้วยเช่นกัน

ลิเกในจังหวัดอ่างทอง ลิเกเป็นการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดอ่างทองที่ได้รับความนิยมสูงสุดจากคนทุกชั้น ทุกเพศ ทุกวัย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่จัดแสดงในงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ เช่น งานทำบุญขึ้นปีใหม่ งานบวช งานศพ งานประจำปี และงานฉลองต่าง ๆ คณะลิเกในจังหวัดอ่างทองที่มีชื่อเสียงในอดีต ได้แก่ คณะก้านระเวงจิต ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูลิเกที่มีชื่อเสียงคือนายหอมหวาน นาคศิริ ปัจจุบันคณะก้าน ระเวงจิต ได้สืบทอดการแสดงลิเกมาจนถึงรุ่นหลาน ใช้ชื่อคณะว่า “ปลายแก้วหลานพ่อก้าน” สำหรับคณะลิเกที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันคือ คณะไชยา มิตรชัย ซึ่งได้รับความนิยมจากผู้ชมทั่วประเทศ กล่าวได้ว่าจังหวัดอ่างทองมีคณะลิเกจำนวนมากทั้งคณะเก่าแก่ที่เลิกแสดงไปแล้ว และคณะที่ยังแสดงอยู่ เช่น คณะละอองทิพย์ ลูกมหาราช คณะจำรูญ ศิษย์คุณ ป.

คณะเตชา ลูกป่าโมก คณะหอมละม้าย ลูกป่าโมก คณะสมพงษ์ อำนวยพร คณะชัยสิทธิ์ หงส์ทอง คณะพงษ์ศักดิ์ สวนศรี คณะมนตรี มนต์รัก คณะมานพ ลูกปราจีน คณะหอมหวาน เทวฤทธิ์ คณะโนรี เทวราช คณะ ป.ภุชงค์ศิลป์ คณะนายเรือร่นายดำ คณะดาวเรือง ยินดี และคณะเด็กกำพร้าวัดสระแก้ว เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2544) ศิลปินลิเกในจังหวัดอ่างทองยกย่องให้นายหอมหวล นาคศิริ เป็นครู เพราะเป็นผู้มีความสามารถในการแสดงลิเกจนมีชื่อเสียงแพร่หลาย มีศิลปะการรำที่มีลีลาสวยงามเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ศิษย์ของครูหอมหวลอีกคนหนึ่งที่มีชื่อเสียงในจังหวัดอ่างทอง คือ นายบุญเลิศ นาคพินิจ ซึ่งได้รับการยกย่องจากว่านักรบคณะกรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ลิเก) ประจำปี พ.ศ. 2539 นายบุญเลิศ นาคพินิจ เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้นุรักษ์ลิเกแบบโบราณ ทั้งการรำการร้องและการแต่งกายไว้อย่างครบถ้วน สืบทอดจากนายหอมหวล นาคศิริ บรมครูด้านลิเกในนาม “คณะบุญเลิศ ศิษย์หอมหวล” นอกจากจะเป็นผู้แสดงแล้ว นายบุญเลิศ นาคพินิจ ยังมีความสามารถในการประพันธ์บทลิเกทั้งด้านร้อยแก้ว ร้อยกรอง ซึ่งต้องอาศัยความรู้ความชำนาญอย่างสูง ในการริเริ่มสร้างสรรค์จินตนาการสร้างเรื่องต่าง ๆ ทั้งคำร้อง บทเจรจา และการบรรจุเพลงให้เหมาะสมกับเรื่องที่แสดง มีผลงานออกเผยแพร่มากมายจนมีชื่อเสียงเลื่องลือไปทุกภาค ทุกจังหวัด ทั้งในประเทศและต่างประเทศด้วย ปัจจุบันแม้ว่านายบุญเลิศ นาคพินิจ จะมีอายุ 68 ปีแล้ว แต่ยังคงแสดงลิเกในบางโอกาสและเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูให้แก่ศิลปินลิเก ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปะการแสดงลิเกให้แก่ศิลปินลิเกรุ่นหลังรวมทั้งการเป็นวิทยากรพิเศษเผยแพร่ความรู้ให้แก่นักเรียน นักศึกษา ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จำนวนมาก นอกจากบรมครูลิเกคือครูหอมหวล นาคศิริ และศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงลิเก คือ นายบุญเลิศ นาคพินิจ แล้ว จังหวัดอ่างทองยังมีศิลปินลิเกที่มีความสามารถด้านการแสดงจนมีชื่อเสียงอย่างมากในปัจจุบันอีกคนหนึ่งคือ ไชยา มิตรชัย (มณี เทพาขมัญ, 2553)



ภาพที่ 35 ลิเกทรงเครื่องในยุคปัจจุบัน เรื่อง พระหัตถ์อากาศ ตอน ต้องคำสาป
ที่มา : กรมศิลปากร (2563)



ภาพที่ 36 ลิเกคณะไชยามีตรชัย
ที่มา : ลิเกคณะไชยามีตรชัย (2565)

4.2.2.2 ลิเกในภาคใต้

ลิเกป่าเป็นศิลปะการละเล่นแขนงหนึ่งในการละเล่นลิเกของไทย ที่นิยมเล่นกันในจังหวัดแถบภาคใต้ของประเทศ เช่น กระบี่ พัทลุง ตรัง นครศรีธรรมราช สงขลา สตูล และบางพื้นที่ ในจังหวัด สุราษฎร์ธานี นอกเหนือจากการละเล่นหนังตะลุง และมโนราห์ ลิเกป่า ลิเกชนิดนี้มีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน ไป คือ 1. ลิเกป่า เป็นชื่อเรียกในชั้นหลัง เดิมเรียกว่า “ลิเก” หรือ “ยี่เก” เฉย ๆ เมื่อลิเกตามแบบของภาคกลางได้รับการเผยแพร่มาสู่ภาคใต้จึงเติมคำว่า “ป่า” เข้าไป เพื่อมิให้สับสนกัน และบางที่ยังเรียกลิเกของภาคกลางว่า “ลิเกเมือง” เพื่อแยกกันให้เด็ดขาดก็มี 2. แยกแดง เรียกตามขนบการแสดงตอนหนึ่งซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของลิเก คือ การออกแยกแดง “แยกแดง” ตามความเข้าใจของชาวภาคใต้ หมายถึง แยกอินเดียหรือแยกอาหรับ บางคนเรียกแยกแดงว่า “เทศ” และเรียกการออกแยกแดงว่า “ออก เทศ” 3. ลิเกรำมะนา เรียกตามชื่อดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการแสดงคือรำมะนา ซึ่งชื่อนี้อาจได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงชนิดหนึ่งของมลายูที่ใช้กลอง “ราบานา” เป็นหลักอีกต่อหนึ่งได้ 4. ลิเกบก อาจเรียกชื่อตามกลุ่มชนผู้เริ่มวัฒนธรรมด้านนี้ขึ้น โดยชนกลุ่มนี้อาจมีสภาพวัฒนธรรมที่ล้าหลังอยู่ก่อน เพราะ “บก” หมายถึง “ล้าหลัง” ได้ด้วย “ลิเกบก” จึงหมายถึงลิเกของคนที่ย่อยทางวัฒนธรรม ชื่อนี้ใช้เรียกกันแถบจังหวัดสงขลา (อุดม หนูทอง, 2551)

ลิเกป่า การแสดงลิเกป่าเป็นการแสดงที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ การทำคุณไสย การแสดงประกอบด้วยผู้แสดงตัวเอก 3 คน คือ ยายหี แยกแดง และเสนาเป็นตัวชูโรง จบการแสดงเป็นชุดเป็นตอน แบ่งออกเป็นพิธีกรรมก่อนซึ่งเป็นพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ เช่น การไหว้ครูและการปลุกเสกคาถา , การออกแยกแดงเพื่อบอกถึงเรื่องราวเนื้อเรื่องของการแสดงและการดำเนินเรื่อง จนจบการแสดงด้วยเพลงบอกชุด การร้องรับลูกคู่ การแสดงและการใช้ภาษา การแต่งกายของนายโรงหรือผู้ประกอบการแสดงตัวอื่น จะแต่งกายเลียนแบบชายไทยมุสลิมแบบพื้นบ้านธรรมดา (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2551)



ภาพที่ 37 การแสดงลิเกป่า
ที่มา : ศักฤทธิ ปราโมช และคณะ (2551)



ภาพที่ 38 โรงแสดงลิเกป่า
ที่มา : ศักฤทธิ ปราโมช และคณะ (2551)

ลิเกป่า เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ของไทย นิยมแสดงในพื้นที่หลายจังหวัด เช่น กระบี่ พังงา ตรัง สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราชสตูล และสงขลา ลิเกป่ามีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น ลิเกرامةนา ลิเกแขกแดง ลิเกบก เป็นต้น ในอดีตการแสดงลิเกป่าถือว่าการแสดงที่สำคัญของจังหวัดฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ นักวิชาการด้านวัฒนธรรมภาคใต้ กล่าวไว้ว่า ลิเกป่าเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในหมู่คนไทยทางฝั่งตะวันตกของภาคใต้โดยเฉพาะจังหวัดตรัง กระบี่ และพังงาการแสดงประเภทนี้มีมานานเท่าไรไม่มีหลักฐานแน่ชัดลิเกป่ากับลิเกภาคกลางคงมีต้นเค้าร่วมกันดังจะเห็นได้จาก “การออกแขก” แต่ในระยะพัฒนาการได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมต่างกันจึงทำให้ผิดแผกกันไป การแสดงลิเกป่าได้รับอิทธิพลบางส่วนด้านดนตรีและการแต่งกายจากมลายู รับอิทธิพลด้านทำนองเพลงร้องบางส่วนจากเพลงไทยเดิมและรับอิทธิพลจากการร้องรำจากโนรา การแสดงลิเกป่าจึงเป็นการแสดงที่ประสมประสานทางวัฒนธรรม ขนบนิยมในการแสดงลิเกป่าประกอบด้วย 1.การเบิกโรงเป็นการเช่นบวงสรวงเจ้าที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ให้ลงมาอวยพรให้ดำเนินการแสดงไปอย่างราบรื่น 2. การลงโรงหรือการโหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อบอกกล่าวว่าการแสดงลิเกปากำลังจะเริ่มแล้วและเพื่อให้นักแสดงเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดง 3. การไหว้ครูหรือการกาดครู เป็นการระลึกและคารวะครูบาอาจารย์ บิดามารดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือเพื่อให้มาช่วยคุ้มครองรักษาคณะลิเกป่า 4. การออกแขก ถือว่าการแสดงที่สำคัญของการแสดงลิเกป่า ก่อนการแสดงเรื่องจะต้องออกแขกเสียก่อน ตัวแสดงในชุดออกแขกที่สำคัญมี 3 ตัวคือแขกแดง ยาหยี และตัวเสนา การออกแขกเริ่มต้นที่แขกแดงออกมาเต้นเรียกว่า “การเต้นสามขา” จากนั้นก็แสดงเป็นเรื่องราวของแขกแต่งตั้ง แต่จากบ้านเมืองมาแต่งงานกับยาหยี และลากลับบ้านเมือง 5. การบอกเรื่อง การบอกเรื่องของคณะลิเกป่าจะใช้ตัวแขกแดงบอกเรื่องโดยบอกกล่าวให้ผู้ชมทราบว่าจะทำอะไร 5. การเล่นเรื่องเป็นการแสดงเรื่องตามที่คณะลิเกป่าได้กำหนดในการแสดงลิเกป่าจะมีทั้งบทบรรยาย บทร้อง และบทเจรจา 7. การลาโรง ถือว่าเป็นลำดับสุดท้ายของการแสดงลิเกป่า เป็นการบอกลาและกล่าวขอบคุณเจ้าภาพและผู้ชม (ประภาส ขวัญประดับ, 2559)

ลิเกฮูลู เป็นสื่อพื้นบ้านที่มีความสำคัญและมีชื่อเสียงของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ มีลักษณะขึ้นบทเป็นเพลงประกอบดนตรีและจังหวะตบมือ มีการขับร้องโต้ตอบหรือร้องเดี่ยวโดยใช้ปฏิภาณอย่างล่ำดัดภาคกลางหรือเพลงบอกภาคใต้ ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นหลัก ทำให้พื้นที่การเล่นส่วนใหญ่ของลิเกฮูลูจึงอยู่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ การแต่งกายขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดง หากแสดงตามบ้าน เช่น งานแต่งงาน จะใช้เสื้อผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวัน แต่หากแสดงในงานใหญ่เช่นงานประจำปี จะแต่งกายสวยงามเป็นพิเศษด้วยเครื่องแต่งกายแบบมลายู เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่

รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก และฆ้อง ลูกแซ็ก แทมบูรีน ลำดับการแสดงจะเริ่มด้วยการโหมโรง การร้องเพลง การขับกลอนสด (กาโระ) และการอ่ำลา (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2551) องค์ประกอบของผู้เล่นลิเกฮูลูในคณะ โดยทั่วไปแล้วคณะลิเกฮูลูจะมีการตั้งวงหรือตั้งคณะ คล้าย ๆ กับการตั้งวงลำตัดหรือเพลงฉ่อยของภาคกลาง ประเทศไทย คณะหนึ่ง ๆ จะมีลูกคู่ประมาณ 10-20 คน โดยมีผู้ร้องเพลงที่อยู่ประจำคณะ บางคณะอาจมีนักร้องจากภายนอกวงมาเล่นสมทบ ส่วนผู้ขับกลอนลิเกฮูลูนั้น ส่วนใหญ่มักเป็นศิลปินอิสระ เมื่อรับงานมาแล้วผู้ขับกลอนลิเกฮูลูสามารถเลือกคณะลูกคู่ที่มาร่วมแสดงได้ตามที่ตนเองพอใจ นอกจากนี้ในการแสดงบรรดาผู้ชมสามารถร่วมสนุกกับคณะลิเกฮูลูได้หากทางคณะลิเกฮูลูอนุญาต ซึ่งคล้าย ๆ กับการเล่นเพลงบอกภาคใต้ที่คนดูสามารถเข้าร่วมได้ อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้วคณะลิเกฮูลูมีองค์ประกอบหลักที่สำคัญ ได้แก่ ผู้ขับกลอนลิเกฮูลู คณะลูกคู่ลิเกฮูลู (เปรมสิริ ศักดิ์สูงและคณะ, 2550)



ภาพที่ 39 การแสดงลิเกฮูลู

ที่มา : ศักดิ์สูง ปรามโซ และคณะ (2551)



ภาพที่ 40 การแสดงลิเกฮูลู
ที่มา : ลิเกฮูลู ประเทศไทย (2565)

4.2.2.3 ลิเกในภาคเหนือ

ลิเกล้านนา หรือลิเกพายัพ แสดงที่ภาคเหนือ เช่น เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน เดิมทีพระเอกนางเอกพูดภาษากลาง ส่วนตัวตลกพูดภาษาเหนือเพื่อให้ตลกอย่างถึงแก่น เครื่องแต่งกายเป็นแบบสมัยใหม่ คือนางเอกนุ่งกางเกงยีนส์ พระเอกนุ่งกางเกงสับเพลาแต่ไม่นุ่งผ้ายก ที่แปลกคือตัวแสดงสวมรองเท้าทุกตัวต่างจากลิเกภาคกลาง เครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาด ตะโพนใบย่อม ตะโพนไทย กลองทัด และฉาบเล็ก เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องพื้นบ้าน เช่น สียอดกุมาร ไพรราพิง บั้วระวงศ์หงส์ อำมาตย์ภาคเหนือ แม้จะมีการรำ การฟ้อน ขับขอ สะล้อ ซึ่ง เปียะ (เครื่องดนตรีที่ใช้ดีดคล้ายพิณ รูปร่างเหมือนขอ แต่กระลาทำครึ่งซีกไม่มีตาอย่างขอ เวลาดีดต้องใช้กระลาครอบที่หน้าอก) กลองสะบัดชัย กลองยาว กลองแวง เล่นกันอีกครั้งก็ตามอิทธิพลของลิเกก็ขึ้นไปถึงภาคเหนือเหมือนกัน คือมีคณะมาจากลำพูน พระเอกนางเอกพูดภาษากลาง มีตัวตลกเท่านั้นที่พูดภาษาเหนือ เพื่อให้ถึงใจคนเหนือ การร้องกลอนรานิเกลิงแบบลิเกเสียงเพี้ยนไป การแต่งกายนั้นนางเอกใส่กางเกงยีนส์ พระเอกแต่งแบบลิเกภาคกลาง ไม่นุ่งผ้ายก เครื่องเพชรมีสีต่างๆ ฝีมือและลวดลายไม่ละเอียด และใช้ช่อดอกสร้อยทองทำด้วยพลาสติกปักแทนขนนกที่ผ้าโพกศีรษะ ผู้แสดงสวมรองเท้า ผิดกับลิเกภาคกลางไม่สวมรองเท้า สวมแต่ถุงเท้า เครื่องบรรเลงมีระนาด ตะโพน กลองทัด 1 คู่ ฉาบเล็ก เหมือนลิเกภาคกลาง ซึ่งก็คงรู้ความนิยมในการชม การขับขอไม่ได้ ซึ่งมีการขับขอ (ร้อง) เป็นเรื่องเป็นราวเหมือนกัน (พลาดิศย์ ลัทธิธัญกิจ, 2545) ลิเกพายัพที่เล่นทางภาคเหนือเช่นที่พบในจังหวัดเชียงราย เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2522

นั้น เป็นคณะมาจากลำพูน พระเอกนางเอกพูดภาษากลาง ส่วนตัวตลกพูดภาษาเหนือเพื่อให้ตลกได้ถึงแก่น การนั้นกระโดดไปทางฟ้อนคือไม่มีกระบี่ง้าวและไม่นำมาก เครื่องดนตรีนั้นมีระนาด 1 ผืน ตะโพนใบย่อม ๆ ลิเกพายัพ พระเอกในชุดขาวสวมเสื้อกั๊กเสื้อยืดขาว ใช้ดอกสร้อยทอง ปลาสติ๊กปักแทนขนนกนางเอกไม่ใส่เพชรเลย ลิเกพายัพ สวมรองเท้าขึ้นเวที ซึ่งลิเกภาคกลางไม่ประพฤติ เพราะถือว่าหมิ่นครุ กว่าขนาดปกติ ตะโพนไทย 1 ใบ กลองทัด 1 คู่ และมีฉาบเล็ก 1 คู่ วิธีตีระนาดก็เป็นแบบทางเหนือคือไม่มีคล้อ แต่ตีสลับได้อย่างที่ให้เห็น และได้ฟังการบรรเลงปี่พาทย์ทางเหนือโดยทั่วไป เช่น เพลงแห่ยงหลวง เป็นต้น ส่วนการร้องรานิกลิง นั้นเพี้ยนไปมาก การแต่งกายนั้นผอญุเป็นเรื่องสมัยใหม่ นางเอกใส่กางเกงยีนส์ ส่วนตัวพระเอกแบบลิเกภาคกลางแต่ไม่นุ่งผ้ายก เครื่องเพชรนั้นเป็นสีต่าง ๆ ฝีมือและลายปักหยาบๆ ขนนกที่ปักบนศีรษะก็ใช้ช่อดอกสร้อยทองพลาสติกที่สุดตาคือทุกคนสวมรองเท้า ซึ่งลิเกภาคกลางไม่สวมเพราะถือว่าไม่เคารพครุ เรื่องการแต่งกายของลิเกภาคเหนือ คล้ายคลึงกับของลิเกลาวทางภาคอีสาน ผู้เขียนทำนายว่าถ้าลิเกพายัพเจริญต่อไป คงได้เห็นลิเกผสมกับละครของเมืองเหนือเป็นแน่ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

ลิเกล้านนามีพัฒนาการมาจากครูลิเกภาคกลางที่มาตั้งถิ่นฐานจังหวัดเชียงใหม่ จึงนำการแสดงลิเกมาถ่ายทอดให้กับชาวล้านนาที่สนใจ จนสามารถแสดงลิเกได้ จากนั้นจึงตั้งคณะลิเกขึ้นมาและสืบทอดกันมา สำหรับการสืบทอดมี 2 รูปแบบ คือ การสืบทอดให้กับญาติ และสืบทอดโดยบุคคลทั่วไป การทำพิธีเบิกโรงเป็นพิธีกรรมต้องทำก่อนจะเข้าโรงลิเก เป็นการขอขมาเจ้าที่เจ้าทาง พระแม่ธรณีซึ่งเป็นเจ้าของที่ การตั้งขันครุเป็นพิธีกรรมเพื่อไหว้ครุ ภายในขันครุประกอบไปด้วยสิ่งของต่าง ๆ การตั้งขันครุต้องก่อนทำการแสดงครั้งแรก เพื่อเป็นการบอกกล่าวแก่ครูอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ลิเกล้านนาจะทำการแสดง 2 ช่วง คือ ช่วงกลางวันจะแสดงเรื่องราวในวรรณกรรมชาดก ส่วนกลางคืนเป็นเรื่องราวสมัยใหม่ เรื่องราวและบทประพันธ์ทั้ง 2 ช่วง จะให้ข้อคิดเกี่ยวกับการทำความดียอมได้ดี ขั้นตอนการแสดงช่วงกลางวัน คือ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อไหว้ครุ และออกแขกหลังม่านและเริ่มการแสดง ส่วนช่วงกลางคืน คือ 1. ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อไหว้ครุ 2. รำถวายมือ 3. ร้องคาราโอเกะและหางเครื่อง และ 4. ออกแขกและเริ่มการแสดง ขั้นตอนหลักช่วงกลางคืนอาจมีแค่ปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงแล้วออกแขกก็ได้ หลังออกแขกเรียบร้อยแล้ว หัวหน้าคณะบรรยายแนะนำเรื่องราวที่แสดง เมื่อได้เวลาจึงปล่อยตัวผู้แสดงออกมา เช่น ตัวโง่ พระเอกหรือพ่อพระเอก ผู้กำกับของการแสดงลิเกล้านนาไม่มีการบอกบทด้านหลังม่าน ผู้แสดงส่วนใหญ่มักดันเอง สำหรับบทเจรจา มี 3 รูปแบบ คือ 1. ผู้แสดงเจรจาเป็นภาษาพื้นเมือง 2. ภาษาไทยกลาง และ 3. ผู้แสดงเจรจาสมกันทั้งภาษาไทยกลางและภาษาคำเมือง ตัวตลกใช้ภาษาคำเมืองตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ

ทำรำลึกล้านนาพบว่า มี 3 รูปแบบ คือ 1. รำออกมาตั้งแต่ข้างโรงถึงหน้าเตียง 2. รำช่วงหน้าเตียง และ 3. ไม่รำออกมาแต่ใช้ม่านด้านเปิดปิดให้ผู้แสดงมาขึ้นด้านหน้าเตียง เครื่องแต่งกายลึกล้านนาในปัจจุบันส่วนมากได้รับอิทธิพลจากลิเกภาคกลาง จึงมีการเลียนแบบการแต่งกายแบบลิเกภาคกลางมากกว่าการใช้เครื่องแต่งกายแบบพื้นเมือง เครื่องแต่งกายของผู้แสดงส่วนมากสั่งซื้อมือสองจากเว็บไซต์หรือแหล่งขายเครื่องแต่งกายลิเก ส่วนคณะมีชุดสำรองให้กับผู้แสดงใหม่ ส่วนใหญ่คณะลึกลีเกมีเวที ฉาก แสง สี และระบบเสียงเป็นของตนเองเพื่อสะดวกในการรับงาน ส่วนบางคณะที่ไม่มีเวที แสง สี และระบบเสียงโดยวิธีจ้างเป็นเวลา ซึ่งสะดวกในด้านไม่ต้องรับผิดชอบและไม่ต้องเสียค่าบำรุงอุปกรณ์เหล่านี้ ดนตรีมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีพื้นเมือง ดังนี้ 1. ระนาดเอก 2. กลองทัด 3. กลองเต่งถึง 4. กลองโป่งโป่ง ฉิ่ง ฉาบ และมีเครื่องมอญผสม ได้แก่ ข้องมอญ เปิงมาง บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงลิเก บทเพลงที่ใช้ก่อนการแสดง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อไหว้ครู การบรรเลงเพลงโหมโรงโดยนำเพลงหน้าพาทย์ที่อยู่ในเพลงโหมโรงเย็นบางเพลงมาบรรเลงติดต่อและสอดแทรกเพลงลูกทุ่งเข้าเป็นส่วนหนึ่งของเพลงโหมโรงด้วย นอกจากนั้นเพลงหน้าที่ใช้ประกอบการเรียขของผู้แสดง ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเสมอ รัว เป็นส่วนมาก ผู้แสดงส่วนมากร้องกลอนลิเกเพลงสองไม้ และเพลงลูกทุ่งมาผสมผสานกันในการแสดงลิเกเป็นหลัก ส่วนเพลงสองชั้นไม่นิยมนำมาร้องเป็นทำนองหลักที่ใช้ในการแสดง (ธนพชร นุตสาระ, 2558)



ภาพที่ 41 ลึกล้านนาในรูปแบบใหม่คณะชายเล็กนาฏศิลป์

ที่มา : ลิเกคณะชายเล็กนาฏศิลป์เชียงใหม่ (2564)

ลิเกไทใหญ่ ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่ มีประวัติความเป็นมา เมื่อปี พ.ศ. 2486 เดือนเก้า สิบสามค่ำ เป็นวันถือกำเนิดของลิเกไทใหญ่ ในงานบุญของชาวไทใหญ่ที่หมู่บ้านน้ำกวด มีเสียงเล่ากันหนาแน่นว่าจะมีการแสดงไทใหญ่แบบใหม่ โดยมีอ๋อเจ๊ะและคนหนุ่มสาวจำนวน 12 คน มาร่วมแสดง โดยการแสดงมีเวที ม่านผ้าฉากสี กลองก้นยาว และร้องเพลงความโหล่งพุดถึงนิทาน ชาตค พุทธตำนานต่าง ๆ ประกอบกับดนตรีที่สนุกสนาน แต่ในปี พ.ศ. 2490 อ๋อเจ๊ะและคณะได้มีโอกาสไปเล่าจำดไตบนเวทีของการแสดงจำดมาน หรือการแสดงชา-ปเว่ (Zat-Pwe) หรือชาตของพม่า และถูกตำหนิกลับมาว่าการแสดงของชนชาติไทใหญ่มีแต่ร้องเพลง พุดนิทาน ไม่มีการเต้นการรำเลย หลังจากนั้นคณะลิเกไทใหญ่จึงฝึกรำรำ ทั้งหมดนี้จึงเป็นต้นแบบของการแสดงลิเกไทใหญ่ในยุคต่อ ๆ มา รูปแบบการแสดงลิเกไทใหญ่ เป็นการแสดงแบบโบราณ มีทั้งจังหวะเร็วและช้า มีการร้องและการรำ ประกอบเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้น การที่ผู้ชมมาดูการแสดง เป็นเพราะต้องการชมการแสดงแบบใหม่ของคนไทใหญ่ ชื่นชอบในภาษา การใช้คำที่สละสลวย มาฟังการด้นกลอนสดของหมอกวามว่าจะมีไหวพริบในการร้องว่ามีความสร้างสรรค์เพียงใด ขั้นตอนการแสดงลิเกไทใหญ่ สำหรับการแสดงลิเกไทใหญ่แบบดั้งเดิมจะมีขั้นตอนการแสดงที่ชัดเจน จำเป็นต้องเล่นให้ครบทุกขั้นตอน ดังต่อไปนี้ 1. การตั้งเผินครู ก่อนการแสดงทุกครั้งจะต้องมีการตั้งเผินครู หรือเครื่องเซ่นไหว้แสดงถึงความเคารพครูบาอาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย 2. การไหว้ครู ร้องเพื่อระลึกถึงคุณครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือช่วยดลบันดาลให้การแสดงผ่านไปด้วยดี 3. เพลงเปิดหน้าลิเกไทใหญ่ เป็นเพลงที่ร้องเชิญชวนและบอกกล่าวผู้ชมที่กำลังมีการแสดง 4. การร้องความ (ร้องเพลง) และการรำรำ การร้องความในยุคนี้จะร้อง พุด แค่เรื่องของพระพุทธรศาสนา เชื่อชาติ และประกาศข่าวเท่านั้น และ 5. เพลงปิดลิเกไทใหญ่ ร้องเพื่อกล่าวลาเจ้าภาพและผู้ชม จากที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ขั้นตอนการแสดงลิเกไทใหญ่ในยุคนี้ได้กลายมาเป็นต้นแบบในการแสดงลิเกไทใหญ่ในยุคต่อ ๆ มา แม้จะมีการปรับเปลี่ยนไปบ้างตามยุคสมัย แต่ขั้นตอนทั้งหมดนี้ก็ยังเป็นขั้นตอนสำคัญที่สืบทอดต่อมาไม่สูญหาย (ปริดาพร ศรีเมือง, 2560)



ภาพที่ 42 ลิเกไทใหญ่คณะชาตไทย
ที่มา : ลิเกไทใหญ่ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน (2565)

4.2.2.4 ลิเกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นอีกพื้นที่ที่ได้รับวัฒนธรรมการแสดงลิเกแพร่กระจายมาสู่พื้นที่ชุมชน กลุ่มวัฒนธรรมที่อยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ รูปแบบการแสดงลิเกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีหลากหลายรูปแบบตามวัฒนธรรมเดิมของพื้นที่ต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เช่น กลุ่มวัฒนธรรมลาว กลุ่มวัฒนธรรมไทโคราช กลุ่มวัฒนธรรมไทเลย และกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เป็นต้น จึงส่งผลให้การแสดงลิเกของแต่ละพื้นที่มีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างและมีลักษณะเฉพาะตามทุนวัฒนธรรมเดิม วัฒนธรรมลิเกที่เข้ามาสู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือด้วยสาเหตุและวิธีต่าง ๆ นั้น พื้นที่สำคัญที่ลิเกเข้ามาสู่คือ จังหวัดนครราชสีมา ดังที่ (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524) การแสดงลิเกนั้นไม่ได้อยู่เฉพาะแต่ในภาคกลาง หรือในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเท่านั้น แต่ได้มีการเผยแพร่เข้าสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ในส่วนของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่าผ่านเข้ามาทางจังหวัดนครราชสีมา (โคราช) โดยผู้ที่นำเข้ามาเผยแพร่เป็นครั้งแรก คือ เจ็บรี เป็นคนนำลิเกภาคกลางเข้ามาเล่นในจังหวัดนครราชสีมาเป็นครั้งแรก โดยเปิดทำการแสดงที่บริเวณหัวหนองบัว ซึ่งปัจจุบันอยู่ในเขตตำบลหัวทะเล ซึ่งในการนำลิเกมาแสดงเป็นครั้งแรกที่จังหวัดนครราชสีมานี้นายล้วน นุชบุญยัง ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูเต็ก เสือสง่า เล่าว่า ตั้งแต่ พ.ศ. ใด ไม่อาจทราบได้แน่นอน เจ็บรี เป็นคนแรกที่นำลิเกภาคกลางมาเล่นในจังหวัดนครราชสีมา เปิดวิกการแสดงบริเวณหัวหนองบัว

ปัจจุบันอยู่ในตำบลหัวทะเล เจ็ปรีเป็นคนแรกที่นำเครื่องแต่งตัวลิเกมาให้เช่าเท่านั้น นายเขียวก็ได้เข้าชมการแสดงในครั้งนั้นด้วย นายสงวน สานจะบก บุตรสาวของนายเขียว เล่าว่า นายเขียวเป็นบุคคลที่ฉลาด ชอบศึกษาเล่าเรียน และท่องเที่ยว เมื่อไปดูการแสดงลิเกของภาคกลางที่มาเล่นในโคราชของเจ็ปรี ก็ได้นำเอาวิธีการต่าง ๆ มาดัดแปลง ปรับปรุง คณะลิเกของตน คือ การแต่งกาย ทำท่า แต่ไม่ได้ลอกเลียนแบบทั้งหมด ยังคงลักษณะของลิเกแบบดั้งเดิมไว้อยู่ ส่วนผู้แสดงลิเกที่นำมาเผยแพร่ครั้งแรกนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นคณะลิเกของครูเต็ก เสือสง่า ซึ่งเป็นบุตรบุญธรรมของครูดอกดิน เสือสง่า พระเอกลิเกชื่อดังในสมัยนั้น จากนั้นครูเต็ก เสือสง่า ได้ปักหลักทำการฝึกสอนการแสดงลิเกให้แก่ผู้สนใจในแถบจังหวัดนครราชสีมา จนมีผู้สนใจฝึกฝนการแสดงลิเกเป็นจำนวนมาก มีการตั้งคณะลิเกทำการแสดงมากกว่า 100 คณะ ทำให้จังหวัดนครราชสีมาเป็นศูนย์กลางของการแสดงลิเกภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จนมีคำกล่าวว่า “โคราชเป็นดงลิเก”



ภาพที่ 43 การแสดงลิเกโคราชรูปแบบดั้งเดิม

ที่มา : ลิเกโคราชแบบดั้งเดิม (2565)

เมื่อลิเกได้แพร่กระจายสู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือในพื้นที่ต่าง ๆ โดยเฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมลาวได้ประยุกต์ให้เข้ากับการเล่นหมอลำกลอนของภาคอีสาน ซึ่งเรียกกันหลายชื่อ เช่น หมอลำเรื่อง หมอลำหมู่ลิเกกลองยาว หรือลิเกอีสาน แล้วแต่จะตั้งชื่อเรียกกัน อันที่จริงแล้ว หมอลำเรื่องนั้นรู้จักกันดีอยู่แล้วในชื่อลิเกลาว ดนตรีที่ประกอบการเล่นลิเกนั้น มีแคน 1-2 ตัว กลองยาว 2 ลูก กองรำมะนา 1 ลูก บางแห่งเพิ่มระนาด ปี่ 1 เล่า และฉิ่งอย่างภาคกลางการเล่นของ ลิเกอีสาน หรือ ลิเกลาว นั้น นำเอาเรื่อง วรรณกรรมสำคัญของอีสานมาแสดง เช่น ชูลุนางอ้ว จำปาสีตัน กาฬเกษ เป็นต้น การ

แสดงออกไปทางหมอลำ จึงดูอ่อนช้อยแซมชำน่าชมภายหลังมีการนำดนตรีสากลมาผสมผสานด้วย หมอลำจึงเป็นหมอลำซิ่ง และเกิด ลิเกลาวซิ่งตามมา (พลาดิษฐ์ สิทธิธัญกิจ, 2545) ลิเกลาว หรือหมอลำหมู่ หรือหมอลำเรื่องต่อก่อนการแสดงหมอลำหมู่นี้มีต้นกำเนิดมาจากการแสดงลำพื้น การแสดงลำพื้นเพื่อเล่าเรื่องราว หรือนิทานต่าง ๆ เนื่องจากใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียวทำให้ผู้แสดงเหนื่อยมาก และ การที่ให้ผู้ชายสวมบทบาทการเป็นผู้หญิง ทำให้ไม่สมจริงน่าเสียดายที่ออกไม่ไพเราะ จึงพัฒนาจากการลำเดี่ยวมาเป็นลำคู่ชายหญิง ตัวละครฝ่ายชายทั้งหมดหมอลำชายเป็นผู้รับบท ตัวละครฝ่ายหญิงทั้งหมดหมอลำหญิงเป็นผู้รับบท เมื่อแสดงไปได้ระยะหนึ่งการแสดงก็ยังไม่ดีเท่าที่ควรผู้แสดงจึง เกิดความคิดใหม่ให้มีผู้รับบทแสดงครบทุกตัว ต่อมาลิเกแพร่หลายไปยังจังหวัดต่าง ๆ ใน ภาคอีสานผู้คนชอบใจมาก หมอลำหมู่จึงพัฒนาการแสดงของตนให้คล้ายกับลิเก ซึ่งเลียนแบบลิเก เฉพาะฉากกับเครื่องแต่งกาย ส่วนทำนองและ คำร้องใช้คำกลอนภาคอีสาน เจริญตามแบบอีสาน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเป็นแคนเหมือนเดิม หมอลำหมู่จึงได้ชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า ลิเกลาว หรือ แอ่วลาว



ภาพที่ 44 การแสดงลิเกลาวหรือหมอลำหมู่ คณะ ส. ผดุงศิลป์สีหราชบัณฑิต

ที่มา : คณะรัฐ ปิตสายะ (2564)

ลิเกกลองยาวเป็นการผสมผสานระหว่างลิเกกับรำกลองยาว ลักษณะการแสดงคล้าย หมอลำ แต่ต่างกันในการทำนองการร้องรำ เครื่องดนตรี ได้แก่ แคน 1-2 เต้า กลองยาว 2 ใบ กลอง รำมะนา 1 ใบ ระนาด ปี่ การแต่งกายพระเอกนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อสี มีสังวาล สวมเทริด นางเอกนุ่งซิ่น พื้นเมือง สวมเสื้อสี มีเครื่องประดับ สวมเทริด ส่วนตัวประกอบอื่น ๆ แต่งตัวคล้ายตัว ตลกของลิเกทั่วไป ลักษณะการแสดงไม่มีการออกแขกแต่จะออกกระบ๋าก่อน ดำเนินเรื่องแบบลิเกภาคกลาง และ

ขณะแสดงอาจมีการแสดงคล้ายรีวิวของวงดนตรีลูกทุ่งตามเนื้อเรื่อง ลิเกกลองยาว เริ่มต้นเมื่อใดยังไม่หลักฐานแน่ชัดแต่สันนิษฐานว่าคงมีมาพร้อมๆ กับ การแสดงหมอลำแบบต่าง ๆ ที่มีอยู่ในภาคอีสาน เช่น หมอลำกลอน หมอลำพื้น หมอลำสองเพราะ ท่วงทำนองการลำมีลักษณะคล้ายคลึงกันมาก แต่ว่า ลิเกกลองยาวมีลักษณะกระโดดไปทางลิเกภาคกลาง ยกเว้นเครื่องดนตรี และการร้องรำ นอกจากนี้ ผู้รู้บางท่านยังกล่าวว่า ลิเกกลองยาวเป็นการนำเอาหมอลำมาประยุกต์เข้ากับลิเกภาคกลาง โอกาสที่แสดงลิเกกลองยาวแสดงทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล เช่น งานกฐิน งานเทศน์มหาชาติ งานทำบุญศพ งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น



ภาพที่ 45 การแสดงลิเกกลองยาวบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์

ที่มา : ไชยยศ วันอุทา (2550)

ลิเกกลองยาว คณะบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์ เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2480 โดยได้รับอิทธิพลจากลิเกที่แสดงในภาคกลางของประเทศไทย ผ่านเข้ามาทางจังหวัดนครราชสีมา แล้วนำรูปแบบการแสดงมาผสมผสานกับการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ หมอลำ เกิดการแสดงรูปแบบใหม่ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยรูปแบบการแสดงมี 6 ขั้นตอน ประกอบด้วย การไหว้ครู โหมโรง รำเบิกโรง ลำตัด ออกแขก และการดำเนินเรื่องจะร้องเป็นหมอลำ องค์ประกอบของการแสดง ผู้แสดงลิเกกลองยาวเดิมเป็นผู้ชายล้วน ต่อมาเมื่อมีผู้แสดงทั้งหญิงและชาย เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า แต่งแบบเรียบง่าย มีเครื่องประดับเพียงเล็กน้อย อุปกรณ์การแสดงมี หน้ากาก ซึ่งได้แนวคิดจากตำราพรหมชาติ (ตำราดูดวงชะตาราศี) ดนตรีประกอบการแสดงเป็นดนตรีพื้นบ้านแบบเรียบง่าย

ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ประเภท คือ เครื่องเป่า เครื่องตี เครื่องสี โดยมีเครื่องดนตรีหลัก คือ กลองยาว เรื่องราวที่แสดงเป็นวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ภาษาที่ใช้ ใช้ทั้งภาษาไทยกลาง และภาษาอีสาน ลีลาท่าร่าเป็นแบบอิสระ ต่อมาลีลาท่าร่าที่เป็นแบบแผนมากขึ้น โอกาสที่แสดง แสดงในงานมงคลและงานอวมงคล ต่อมาสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไปซึ่งเป็นผลมาจากความเจริญทางเทคโนโลยี และเกิดความบันเทิงรูปแบบใหม่ที่หลากหลาย ทำให้การแสดงลิเกกลองยาวเสื่อมความนิยมลง เหลือเพียงกลองยาว “คณะ ส.เมืองอีสาน” บ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์ เพียงคณะเดียวที่ยังทำการแสดงอยู่ (ไชยยศ วันอุทา, 2550)

ลิเกไทเลย หรือลำแมงดัดเต้าไทเลย เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งของจังหวัดเลยที่มีลักษณะเหมือนกับพื้น โดยมีการนำสำเนียงภาษาไทเลยอันเป็นเอกลักษณ์มาขับร้อง การแสดงลำแมงดัดเต้าไทเลยจึงแตกต่างจากที่อื่น ๆ ด้วยภาษาไทเลยอันเป็นภาษาถิ่นที่ไม่เหมือนกับภาษาถิ่นในภาคอีสานทั่วไป แต่มีลักษณะคล้ายกับภาษาสำเนียง “หลวงพระบาง” พร้อมทั้งมีเสียงอันไพเราะเข้าจังหวะจากเครื่องดนตรีอย่าง ระนาด แคน ซอไม้ไผ่ กลองฉิ่ง นอกจากนี้ลำแมงดัดเต้าไทเลยยังมีความสนุกสนานและมีลูกเล่นพลิกแพลงของตัวตลก เป็นเสน่ห์ที่สร้างความงามทางศิลปะแบบโบราณ เป็นการแสดงที่เข้าถึงประชาชนชาวจังหวัดเลยได้เป็นอย่างดี

การแสดงลำแมงดัดเต้าไทเลยเป็นการแสดงที่สมมุติผู้แสดงเป็นตัวละคร ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวกษัตริย์ ตัวประกอบอื่น ๆ เช่น พระเอก นางเอก ตัวกษัตริย์ มเหสี พี่เลี้ยง เสนา ม้า ฯลฯ แสดงเป็นเรื่องราวเรื่องที่นำมาแสดงจะเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน นิยายพื้นบ้าน พงศาวดาร และวรรณกรรมโบราณ เรื่องที่นิยมแสดง ได้แก่ เรื่องท้าวโศวัต ลิ่นทอง กาพะเกด (นางมณีจันทร์) ท้าวสุริวงศ์ จำปาสีด้น นางแดงอ่อน ท้าวลิ่นทอง การแสดงแมงดัดเต้าไทเลยจะแฝงคติธรรมความเชื่อ ส่วนใหญ่จะนำการแสดงแมงดัดเต้าไปแสดงตามงานบุญที่วัด งานบุญแจกข้าว ฯลฯ สร้อย หรือคำขึ้นต้นที่นิยมร้องคือ “แต่นี้...” “แต่นั้น...” “บัดนี้...” ในอดีตจะใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด แม้แต่บทบาทของผู้หญิงก็จะใช้ผู้ชายแสดงแทน แต่ปัจจุบันนี้ให้ผู้หญิงมาร่วมแสดงด้วย

รูปแบบการแสดงมีการสมมุติผู้เล่นเป็นตัวละครตามวรรณกรรมนิทาน หรือนิยาย ธรรมะแฝงคติธรรมความเชื่อของกลุ่มชนท้องถิ่นบริเวณพื้นที่จังหวัดเลย ก่อนปี พ.ศ. 2470 ประชากรแถบนี้นำการละเล่นแมงดัดเต้า ไปแสดงตามงานบุญที่วัดและงานบุญแจกข้าว ฯลฯ ผู้แต่งหรือเจ้าของคณะจะหานักแสดงในหมู่บ้าน โดยดูท่วงท่าและลักษณะรูปร่างที่เหมาะสมจะแสดงเป็นตัวละคร เช่น ตัวพระจะมีผิวพรรณสดใสขาวพอสสมควร ใบหน้ารูปไข่ ส่วนตัวนางก็มีลักษณะกุลสตรี

ชาวบ้านนิยมดูคณะที่มีผู้ชายแสดง เพราะสามารถแสดงตลกและแสดงได้สมบทบาท ทำให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ทั้งนี้ พัฒนาการการลำแมงตับเต่าไทเลย มาจากการเล่านิทานให้เด็กเล็ก ๆ ฟัง โดยการอ่านแบบกลอนลำสำเนียงไทเลย เขียนกลอนอ่าน 1 บท ข้างหน้า 3 คำ ข้างหลัง 4 คำ การสัมผัสจะนิยมสัมผัสสระ กฎเกณฑ์ต่าง ๆ ไม่ค่อยบังคับ การเล่นแมงตับเต่าให้สนุกสนานนี้ได้รับอิทธิพลมาจากชาวหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ มาเป็นครูสอนแนวทางการออกเสียงและผันอักษร เนื่องจากมีความสัมพันธ์กันทางด้านเครือญาติชาติพันธุ์มาตั้งแต่สมัยโบราณ

การลำแมงตับเต่าของชาวไทเลยมีวิธีการเล่นที่แตกต่างจากชาวอีสานทั่วไป เช่น วาดการร้อง เป็นแนวแบบพื้นเมืองเลย เรียกว่า วาดลำแบบไทเลย ผันอักษรตามเสียงไทเลย ซึ่งจะเป็นที่คุ้นหูของประชาชนในพื้นที่จังหวัดเลยและชาวลาวฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง ลำดับขั้นตอนการแสดงลำแมงตับเต่าไทเลยจะมีวิธีการแสดงคล้ายกันทุกคณะ โดยมีลำดับดังนี้ 1. พิธีไหว้ครู 2. เปิดม่านเปิดฉาก ฟ้อนตลก (อีเจ๊อะ) 3. ฟ้อนแห้วแห้ว 4. แสดงตามเนื้อเรื่อง และ 5. การจบเรื่อง โดยที่เริ่มแสดงไปตามเนื้อเรื่อง ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง สลับการตลก การฟ้อนรำ การเจรจา การขับร้องประเภทต่าง ๆ ด้วยทำนอง 2 ประเภท ได้แก่ การดำเนินเรื่องเล่าเรื่องเป็นกลอน สลับกับบทเจรจา และขับลำเดินดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงหมอลำดับเต่าไทเลยประกอบด้วย

1. กะโຈມ (ภาษาถิ่นอีสาน) หมายถึง มงกุฎหรือขว้าที่ทำจากวัสดุเรียบง่าย เช่นกระดาสั่งกะสีใบลานมีไว้สำหรับสวมศีรษะผู้แสดงเป็นตัวพระตัวนาง
2. ผ้าฉากผ้าม่าน
3. หัวโขนสัตว์ต่าง ๆ เช่น ข้าง ม้า

ส่วนกระบวนการทำรำ (ฟ้อนแมงตับเต่า) จะมีการม้วนมือไปมาทั้งสองข้างและกรายมือเป็นวงบนด้านหน้าแขนขวาและวงล่างแขนซ้ายพร้อมไขว้ขาสลับข้างกัน

ลำแมงตับเต่าไทเลย ถือเป็นอัตลักษณ์ของการขับร้องภาษาท้องถิ่นไทเลย ซึ่งไม่เหมือนภาษาท้องถิ่นอีสานทั่วไป เพราะเป็นสำเนียงเฉพาะของจังหวัดเลย และบทร้องที่เกิดจากการแต่งบทร้อยกรอง โดยการออกเสียงผันอักษรตามแนวทางการออกเสียงแบบไทเลย ซึ่งพัฒนามาจากกลอนอ่าน กลอนเทศน์และกลอนสวด แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการแต่งบทร้อยกรองที่ยังจรรโลงไว้ซึ่งคำสอนจากวรรณกรรมที่นำมาเล่นผ่านการแสดง พร้อมทั้งให้ความบันเทิงใจผู้ชมการแสดงจึงได้รับทั้ง

ความสนุกสนานและข้อคิดสอนใจให้น่าไปใช้ในการดำเนินชีวิตประจำวัน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2562)



ภาพที่ 46 การแสดงลิเกไทเลย หรือหมอลำแมงต๊ำเต่า
ที่มา : สุวิทย์ สารเงิน (2564)



ภาพที่ 47 การแสดงรำในพิธีทำศพนกหัสดีลิงค์ อิทธิพลจากลิเกอุบลราชธานี
ที่มา : อนุรักษ์ มั่นคง (2564)

การแสดงลิเกลาวที่แพร่กระจายอยู่พื้นที่จังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี และจังหวัดกาฬสินธุ์ ยังพบที่จังหวัดอุบลราชธานี ที่มีการแสดงลิเกในพื้นที่ต่าง ๆ ของจังหวัด โดยเฉพาะที่อำเภอตระการพืชผล เป็นการแสดงเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ของวรรณกรรมไทยและวรรณกรรมพื้นบ้าน มีเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ ระนาด กลองทัด และกลองคุ่ม ซึ่งปัจจุบันการแสดงลิเกที่จังหวัดอุบลราชธานีที่ยังคงมีผู้แสดงสืบทอดการแสดงและปรับปรุงแบบการแสดงมาฟ้อนรำในพิธีกรรมทำศพแบบนภัสดีลิงค์ สอดคล้องกับการศึกษาของ วิราณี แฉ่นทอง (2551) ศึกษาการรำในพิธีทำศพแบบนภัสดีลิงค์ของนางเทียมเจ้านางสีดาจังหวัดอุบลราชธานี คณะฟ้อนรำนางเทียมเจ้านางสีดาตำบลเกษม อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี ได้นำเครื่องดนตรีและคณะผู้แสดงที่แต่เดิมเคยเป็นนักแสดงของคณะลิเกตำบลเกษม มาร่วมกันแสดงและใช้สิ่งของที่มีอยู่แล้วมาร่วมบรรเลง เครื่องแต่งกายของนางเทียมเจ้านางสีดา ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเครื่องแต่งกายในการแสดงลิเกของคณะลิเกตำบลเกษม การใช้รองคอที่ประดับด้วยลูกปัด ชฎา มงกุฎ ที่ทำจากไม้ไผ่และประดับด้วยกระดาษสี การแสดงลิเกในพื้นที่จังหวัดอุบลราชธานีมีจำนวนคณะน้อยลง และผู้แสดงได้เปลี่ยนอาชีพหรือเปลี่ยนรูปแบบการแสดงมาอยู่ในพิธีกรรมที่มีการฟ้อนรำประกอบ ลิเกได้แพร่กระจายสู่พื้นที่ต่าง ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522) อธิบายถึงลิเกในภาคอีสานนอกจากลิเกลาวและหมอลำเพลินแล้ว ยังมีลิเกเขมรแสดงแพร่หลายอยู่ในอีสานใต้ คือแถบจังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดศรีสะเกษ ซึ่งเป็นถิ่นของคนไทยที่พูดภาษาเขมรที่ราบสูง

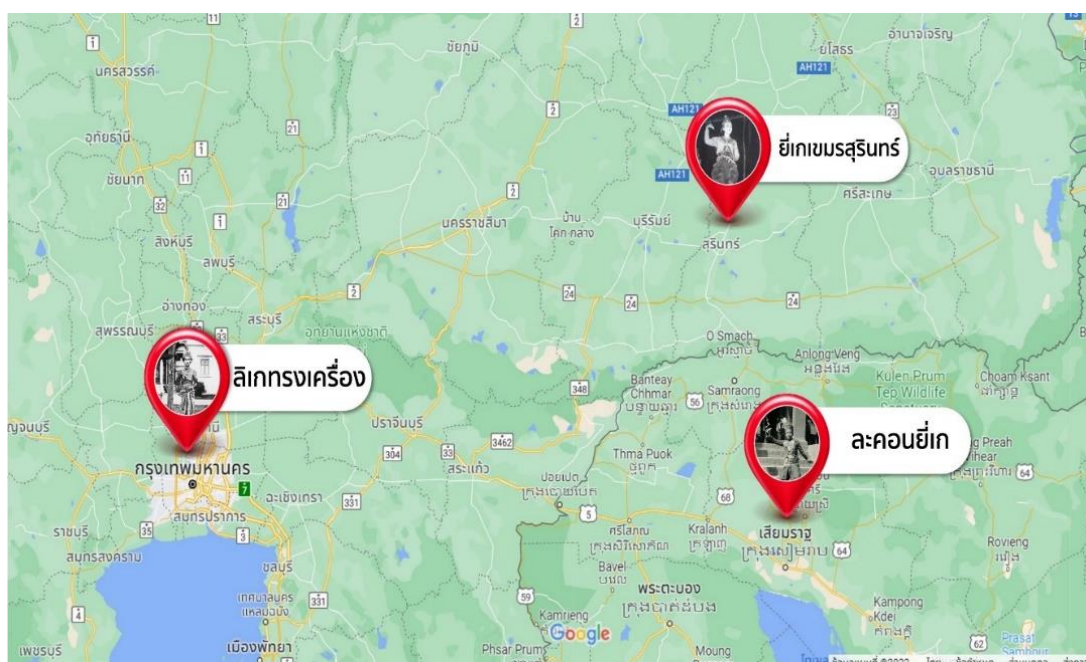
โดยสรุปการแสดงลิเกได้แพร่กระจายสู่ภูมิภาคอื่น ๆ โดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งมีการสร้างเส้นทางรถไฟสู่จังหวัดต่าง ๆ การแพร่กระจายการแสดงลิเกจากภาคกลาง ผู้เขียนสันนิษฐานเบื้องต้นว่า การแพร่กระจายของการแสดงลิเกมาตามทางรถไฟ และหยุดสร้างความมั่นคงหรือเผยแพร่ตามที่ต่าง ๆ ที่มีรถไฟผ่าน เช่น จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดขอนแก่น และจังหวัดอุดรธานี แต่ละจังหวัดที่การแสดงลิเกแพร่กระจายไปถึงมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่นนั้น ๆ มีการปรับเปลี่ยนคำร้อง การดำเนินเรื่องเพื่อให้เข้ากับท้องถิ่นนั้น ๆ เกิดเป็นลิเกลาว ในจังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี พัฒนามาเป็นหมอลำหมูลำเรื่องต่อกลอน เกิดเป็นลิเกเขมร ในจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ พัฒนาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน พัฒนาการของการแสดงลิเกที่ได้ปรับอยู่ในวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่าง ๆ นั้น มีพัฒนาการที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพสังคม เวลา และค่านิยมของท้องถิ่นนั้น ๆ สอดคล้องกับการศึกษาของเครือจิต ศรีบุญนาถ (2554) เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดมีการแสดงอย่างหนึ่งเรียกว่า “ยี่เก” มาจากอิสลามนิกายชีอะ เรียกว่าเจ้าเซ็น เป็นการร้องอวยพรจนแพร่หลายในที่สุดคน

ไทยก็จับเพลงเหล่านี้ได้ ก็ไปเรียกว่า “ลิเก หรือ ยี่เก” ต่อมามีการปรับเปลี่ยนทำนอง ภาษา แสดงให้ผู้ชมรู้เข้าใจเร็ว โดยใช้สำเนียงภาษาไทย และการแสดงแพร่หลายออกไป จังหวัดสุรินทร์เป็นพื้นที่หนึ่งที่ลิเกแพร่เข้ามา ดังที่นายญาติ ไหวติ อดีตสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร กล่าวในเอกสาร “ผู้ว่าเสนอ 60 ตีพิมพ์ พ.ศ. 2530” หลังเปิดพิธีการเดินรถไฟที่สถานีเมืองสุรินทร์ พ.ศ. 2469 มีชาวบ้านนิยมชมการแสดงลิเกกันมาก มีการจัดทำวิกลิเกหรือโรงละครลิเก เพื่อเปิดแสดงได้รับค่าชม เป็นการหารายได้แข่งกับโรงภาพยนตร์ การแสดงลิเกนี้มีกลุ่มชาวสุรินทร์ โดยเฉพาะชาวไทยเขมร และชาวไทยกวยนิยมชมชอบมาก จนชาวบ้านชอบไปดูลิเกในงานสำคัญของชุมชนไปจับจองที่นั่งชม ฟังเสียงเพลงปี่พาทย์ โหมโรงก่อนแสดง และชาวสุรินทร์โดยมากร้องเพลงออกแขก “สร้ามานา เฮฮา เฮฮา...” กันได้ทั้งเมืองและชนบท จากการสังเกตผู้ร่วมพิธีกรรมก่อนการแสดงมีการไหว้หัวโขน และทุกครั้งก่อนออกแสดงหน้าโรงก็มีการไหว้หัวโขน ชี้ให้เห็นวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดจากอินเดีย ผ่านทางภาคใต้ ภาคกลาง และเข้าสู่ชุมชนพื้นบ้านพื้นเมืองได้อย่างสนิท โดยเฉพาะในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมรับเอาวัฒนธรรมลิเก ตามความนิยมและความแปลกใหม่ มาพัฒนา ปรับเปลี่ยน ให้สอดคล้องกับผู้ชมในกลุ่มวัฒนธรรม เกิดเป็นลิเกลาว ลิเกกลองยาว ในพื้นที่อีสานตอนเหนือ และเกิดเป็นลิเกเขมร หรือยี่เกเขมรในพื้นที่อีสานตอนใต้ และประการสำคัญในพื้นที่อีสานตอนใต้มีอาณาเขตติดกับราชอาณาจักรกัมพูชา การรับวัฒนธรรมละคอนยี่เกกัมพูชาจึงเป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ทำให้เกิดเป็นลิเกอีสานใต้

4.2.3 ลิเกอีสานใต้

ลิเกอีสานใต้เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการแสดงลิเกทรงเครื่องของไทยและละครยี่เกของกัมพูชา มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ พัฒนาการแสดง และองค์ประกอบการแสดงให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมเดิมของชุมชนจนกลายเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เมื่อพิจารณาจากภูมิศาสตร์วัฒนธรรมความใกล้ชิดและการติดต่อกับเหตุผลต่าง ๆ ระหว่างพื้นที่อีสานตอนใต้และราชอาณาจักรกัมพูชา เป็นเรื่องที่สะดวกและใช้เวลาในการติดต่อ เดินทางไม่นาน อีกทั้งภาษาและวัฒนธรรมที่คล้ายกัน เป็นปัจจัยสำคัญในการแลกเปลี่ยนและรับเอาวัฒนธรรมการแสดงละคอนยี่เกมาเป็นต้นแบบในการแสดง พัฒนา ปรับเปลี่ยน ตามบริบทและทุนทางวัฒนธรรมของตนเอง จึงเกิดเป็นลิเกอีสานใต้ที่ได้รับอิทธิพลการแสดงลิเกจากไทยและกัมพูชา ผู้คนในพื้นที่อีสานตอนใต้ โดยเฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เรียกการแสดงประเภทนี้ว่า ยี่เกเขมร หรือ ลิเกเขมร เป็นที่นิยมแสดงในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ลิเกอีสานใต้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยน และสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงตามการเปลี่ยนแปลงของความนิยมในสังคม ส่งผลให้เกิดลิเกเขมร

รูปแบบประยุกต์เพื่อรับใช้สังคมที่เปลี่ยนแปลงความนิยม และอิทธิพลหมอลำหมู่ หรือลิเกลาว จากพื้นที่อีสานตอนเหนือ และลิเกโคราช ที่เป็นปัจจัยสำคัญให้ลิเกอีสานได้ปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อความอยู่รอดของคณะ เกิดคณะลิเกเขมรรูปแบบประยุกต์มากขึ้นในพื้นที่อีสานใต้ และลิเกเขมรอีสานใต้รูปแบบดั้งเดิม หรือลิเกเขมรลดน้อยลง ผู้สนใจชมและผู้ฝึกหัดซึ่งเป็นศิลปินรุ่นใหม่มีน้อยลงไปตามการเปลี่ยนแปลงความนิยมในสังคมปัจจุบัน



ภาพที่ 48 ภูมิศาสตร์วัฒนธรรมการแสดงยี่เก

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพภูมิศาสตร์วัฒนธรรมการแสดงยี่เก ผู้วิจัยใช้โปรแกรม Google Maps ในการแสดงแผนที่ราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชา เพื่อแสดงให้เห็นภาพภูมิศาสตร์ความใกล้ชิดของชุมชน หรือกลุ่มวัฒนธรรม โดยภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง หรืออีสานใต้ มีอาณาเขตติดต่อกับราชอาณาจักรกัมพูชา การติดต่อทางการค้าและทางวัฒนธรรม เป็นวิถีชีวิตของผู้คนในพื้นที่นี้มาตั้งแต่อดีต การแพร่กระจายของวัฒนธรรมต่าง ๆ จึงเป็นสิ่งที่ทำได้โดยง่าย ผสมกับความเหมือนกันในด้านภาษา และวัฒนธรรม จึงเป็นสิ่งที่ทำให้การแพร่กระจายวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้นเป็นต้นแบบให้กับกลุ่มวัฒนธรรมใกล้เคียง อย่างเช่น การแสดงลิเกทรงเครื่องของไทย และละครยี่เกของกัมพูชา ที่แพร่กระจายเข้าสู่อีสานใต้กลายเป็นที่นิยมในการแสดงที่แปลกใหม่ และเรียกว่า ยี่เกเขมร ลิเกเขมร หรือลิเกอีสานใต้

ลิเกอีสานใต้ในปัจจุบันมีอยู่น้อยมาก แทบจะหาไม่ได้เลย เนื่องจากไม่ค่อยได้รับความนิยมอีกประการหนึ่งคือ ผู้เล่นเล่นยากไม่ค่อยมีใครถนัด ลิเกเพชรคณะเก่าๆ ที่เคยได้รับความนิยมในอดีต แก่เฒ่าเข้านชราและไม่มีผู้รับทอด ทำให้การละเล่นแบบนี้มีแต่วันจะสูญไปตามกาลเวลาและความเจริญสมัยใหม่ เครื่องแต่งกายในการเล่นลิเกเพชร ใช้แบบการละเล่นโดยทั่วไปดังที่กล่าวมา เครื่องดนตรีประกอบการเล่นก็มีซอด้วงเอกกลองรำมะนา ซึ่งเป็นกลองมีลักษณะกลมใหญ่ซึ่งหนังหน้าเดียว อีก 2 ลูก และมีเครื่องหมายประกอบจังหวะ เช่น กรับ ฉิ่ง ฉาบ อีกด้วย เรื่องที่นำมาเล่น มักเป็นนิทานที่เคยเล่าสืบต่อกันมา เรื่อง เจ็ดกุมาร กตมาขอ (ปูขาว) ฯลฯ ลักษณะการเล่นเหมือนกับการเล่นลิเกโดยทั่วไปคือปลุกโรงและดำเนินเรื่องอย่างลิเกโดยทั่วไป และจากคำสัมภาษณ์นักศึกษาวิทยาลัยครูบุรีรัมย์ทำให้ได้ความเพิ่มเติมว่าลิเกเพชรนั้นปัจจุบันมี 2 คณะ แต่จำชื่อได้คณะเดียว คือ ตาเปาะ – ยายไย แห่งจังหวัดสุรินทร์ การแสดงใช้ภาษาเขมร การดำเนินเรื่องค่อนข้างช้า ไม่มีรำใช้บทอย่างละครรำ มีเพียงรำประกอบให้ดูงามตามจังหวะดนตรี และมักนั่งบนเตียงมากกว่ายืน การแต่งกายเป็นแบบชาวบ้านแต่ใช้สีสันทันให้สะดุดตา บางครั้งจะมีระบำ เช่น รำอาไย (รำเพลง) หรือ กระโหนบตึงตอง (ระบำตึกแต่น) สลับฉากหรือแทรกในท้องเรื่อง สิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับลิเกเพชรคือ การใช้รำมะนาประกอบการแสดงแสดงให้เห็นว่าไม่น่าจะได้รับอิทธิพลโดยตรงจากลิเกลาว แต่รับมาจากลิเกบันตนทางโคราชโดยตรงเพราะอยู่ใกล้เคียงกันหรืออาจรับอิทธิพลมาจากทางประเทศเขมรซึ่งมีลิเกรำมะนาเรียกว่า ยี่เก ซึ่งคล้ายลำตัดของไทย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

ลิเกอีสานใต้สมัยต่อ ๆ มา ไม่ค่อยได้รับความนิยมนัก ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2503 ได้มี นายเปรมรัตน์ อายุประมาณ 70 ปี ได้ตั้งคณะลิเกขึ้นที่บ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ โดยเอาลิเกของเก่ามาดัดแปลงใหม่ และกลับได้รับความนิยมอย่างมาก ลิเกคณะนี้มีชื่อว่า “คณะเปรมปรีดีสามัคคีศิลป์” ค่าจ้างในปัจจุบันตกคืนละประมาณ 2,000 – 3,000 บาท ปัจจุบันมีอยู่คณะเดียวเท่านั้นและมีผู้ว่าจ้างไปเล่นน้อยเต็มที่ ลักษณะการเล่น ดำเนินเรื่องคล้ายลิเกของไทย คือ ก่อนการแสดงจะมีการขับร้องรำลึกลงถึงครูบาศาจารย์ เทวดาอารักษ์ต่าง ๆ ต่อมาก็มีการปล่อยลิงออกโรง คือ คนที่แสดงตัวเป็นลิงออกมาเต้น แล้วก็มีการรำเบิกโรงก่อนจะแสดงเป็นเรื่องราว การแสดงก็มีทั้งบทร้องและบทเจรจา การแต่งกาย ผู้แสดงส่วนมากใช้ผู้หญิง ให้ผู้หญิงแต่งตัวเป็นชาย ส่วนผู้ชายมักเป็นตัวตลก การแต่งตัวผู้แสดงเป็นหญิง ใช้ผ้าถุง สวมเสื้อมีเครื่องประดับ เช่น สร้อย สังกวาล มีมงกุฎสวมทั้งตัวพระตัวนาง ส่วนตัวตลกจะแต่งตัวอย่างไรก็ได้ เรื่องที่แสดง ได้แก่ เรื่องที่เล่าสืบกันมาในท้องถิ่น เช่น กุมารจีน (เงินกุมาร) ลักษณะวงศ์ (วรวิ้ง) ท้าวพรหมทัต ฯลฯ ดนตรีประกอบการแสดง 1. ปี่สะไล ชนิดใหญ่ที่สุด 2. กลองรำมะนา 2 ใบ และ 3. ซออู้ 1 คัน ผู้บรรเลงดนตรีต้อง

ออกมานั่งหน้าเวทีการแสดง เวทีที่ใช้การแสดงเหมือนกับเวทีโดยทั่วไป ก่อนแสดงจะต้องนำเครื่องดนตรีวางไว้เป็นกลุ่ม พร้อมเครื่องเช่นไห้ว แล้วผู้บรรเลงและนักแสดงทุกคนนั่งวงกันรอบเครื่องดนตรี ผู้เป็นหัวหน้าเสกน้ำมันดีให้ทุกคนดื่มแล้วร้องไห้วครู่พร้อมกัน จบแล้วจึงออกหน้าเวที เครื่องเช่นไห้วครุ 1. ไก่ต้ม 1 ตัว 2. กรวยดอกธูปเทียน 5 คู่ 3. เครื่องแป้งน้ำอบน้ำหอม 4. ผ้าขาว 1 ผืน 5. เงิน 12 บาท และ 6. เหล้าโรง 1 ขวด (วิโรจน์ เอี่ยมสุขและสงบ บุญคล้าย, 2551)



ภาพที่ 49 การแสดงยี่เกเขมร งานสัมมนาเพลงและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ พ.ศ. 2526

ที่มา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ (2527)



ภาพที่ 50 การแสดงรำเบิกโรงยี่เกเขมรสุรินทร์ พ.ศ. 2526

ที่มา : ศึกฤทธิ ปราโมช และคณะ (2551)

ลิเกเขมร หรือยี่เกเขมร มีองค์ประกอบการแสดงที่ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี และเนื้อเรื่อง ผู้แสดงส่วนมากใช้ผู้หญิง ส่วนผู้ชายแสดงเป็นตัวตลก การแต่งกายของผู้แสดงเป็นผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อแขนสั้น สวมสร้อยสังวาล สวมมงกุฏ ผู้แสดงเป็นชายนุ่งกางเกงขาวยาว สวมเสื้อแขนยาว และสวมมงกุฏ ส่วนตัวตลกจะแต่งตัวเพื่อให้ดูตลกขบขัน เนื้อเรื่องที่แสดงเป็นเรื่องที่เล่าสืบต่อกันมาในท้องถิ่น เช่น จันทกุมาร ลักษณะวงศ์ ท้าวพรหมหัตถ์ จันทโครพ พระรถเมรี จันทกุมาร กตามซอ (ปูขาว) และลิเกเขมรก็มีเอกลักษณ์ของตนเอง คือ ใช้ภาษาเขมรซึ่งเป็นภาษาในแถบอีสานใต้ในการสื่อสาร ทำให้ผู้ชมได้รับรู้เรื่องราวได้ง่ายขึ้น เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่สะไล กลองรำมะนา 2 ใบ และซอฮู้ โดยผู้บรรเลงดนตรีออกมานั่งหน้าเวทีการแสดง เวทีที่ใช้ในการแสดงเหมือนกับเวทีทั่วไป และขั้นตอนการแสดงลิเกเขมร มีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้ 1. การไหว้ครู ก่อนการแสดงทุกครั้งจะต้องมีการไหว้ครู เพื่อแสดงความเคารพต่อครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาด้านการแสดง และครูผู้ล่วงลับไปแล้ว ขอให้ครูบันดาลให้การแสดงเป็นไปด้วยราบรื่น อย่าได้เกิดอุปสรรคใด ๆ การไหว้ครูเริ่มด้วยการนำเครื่องดนตรีมาวางไว้รวมกันเป็นกลุ่ม พร้อมกับเครื่องเซ่นไหว้ ซึ่งประกอบไปด้วย ไก่ต้ม 1 ตัว กรวยดอกไม้ ธูปเทียน 5 คู่ แป้ง น้ำหอม น้ำอบ ผ้าขาว 1 ผืน เงิน 12 บาท เหล้าโรง 1 ขวด จากนั้นนักดนตรีและนักแสดงทุกคนนั่งล้อมวง ผู้เป็นหัวหน้าคณะเสกน้ำมนต์ ให้ทุกคนดื่ม และพรมศีรษะเพื่อความเป็นสิริมงคลแล้วก็ร้องเพลงไหว้ครูพร้อมกัน 2. การรำเบิกโรง เป็นรำและร้องเพลงเพื่อรำลึกครูอาจารย์ เทวดาอารักษ์ต่าง ๆ และ 3. การดำเนินเรื่อง โดยฤษีถือไม้ตะพุดออกมา แล้วก็แสดงตามบทบาทตามเนื้อเรื่อง (ขรัวพร เสริมทรัพย์, 2550)

แสดงละครลิเกเขมรสามารถแสดงได้ทั้งแบบการขับร้องเดี่ยว ไปจนถึงการขับร้องตอบโต้กัน แบบกลอนเพลงปฏิพากย์ระหว่างชายหญิง แต่ที่ได้รับความนิยมกันมาก คือ การแสดงในรูปแบบละครซึ่งแสดงเป็นเรื่องยาวเป็นรูปแบบการแสดงที่นิยมกันมาก อีกรูปแบบหนึ่ง การแสดงนั้น จะเริ่มด้วยการแสดงโหมโรงยี่เก ซึ่งจะใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จะแต่งกายด้วยมงคล หรือมงกุฏสวมศีรษะ สวมเล็บมือ ออกมาร่ายรำประกอบบทร้องเพลงโหมโรง ซึ่งจะเริ่มบทเพลงโดยมีกลองรำมะนาให้จังหวะ โดยเป็นการแสดงเพื่อเบิกโรง พร้อมกับถวายเครื่องสักการะบวงสรวงขอพรแด่เทพยดาอารักษ์ พระแม่ธรณี พระแม่คงคา รุกขเทวดาเจ้าป่าเจ้าเขา ผีบรรพชนยายตา ตลอดจนดวงวิญญาณของครูบาอาจารย์ เพื่อให้การแสดงลิเกไม่มีอุปสรรคใดๆมาพัวพัน หรือถ้ามีก็ขอให้การทำการแสดงผ่านลุล่วงไปด้วยดี และเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้ผู้ชมการแสดงทราบว่า จะได้เริ่มทำการแสดงแล้ว เมื่อทำพิธีโหมโรงแล้วจะมีการประกาศเรื่องที่จะทำการแสดง แล้วเบิกตัวแสดงออกมาร้องรำ แล้วกล่าวบทเจรจา โดยมากเอามาจากบทร้องละคร ในบางเรื่องก็นำมาทำการแสดง ถ้าตัวละครที่แต่งหน้าเป็น

ยักษ์ ลิง ฤๅษี ถ้าเวลาใดต้องการเจรจา จะใช้วิธียกเครื่องประดับใบตัวละครหน้าขึ้นเหนือศีรษะ แล้วจิ้ง ร้องรำหรือว่าบทเจรจา อุปกรณ์ดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครยี่เก เครื่องดนตรีหลักที่ใช้กัน คือ กลอง รำมะนา 1-2 ใบ ทำหน้าที่ตีให้จังหวะหลักในการขับร้องบทเพลง เพื่อตีจังหวะลูกล่อลูกขัดกับ กลอง รำมะนาใบหลักซึ่งตียืนจังหวะ หรืออาจจะใช้มากกว่าสองใบ ขึ้นอยู่กับจำนวนนักดนตรี และสถานที่ ทำการแสดง นอกจากนี้ยังมีเครื่องดำเนินทำนองเพลงหลักๆ คือ ปี่ ซอ และเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์นอกจากอิทธิพลของการแสดงละครยี่เกแบบประเทศกัมพูชา อาจ ได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งจากการแสดงลิเกทรงเครื่อง ซึ่งพบรูปแบบการแสดงและรูปแบบเครื่องแต่งกาย ที่มีเค้าเดิมจากการแสดงลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 อีกทั้งดนตรี-เพลง บทร้อง-บทเจรจา และ เนื้อเรื่องที่แสดง เป็นลักษณะละครแบบไทยไม่ใช่แบบการละเล่นพื้นเมืองเขมรในอีสานตอนล่าง เมื่อ รับอิทธิพลเข้ามามีการปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น ภาษาในการดำเนินเรื่องมีทั้งภาษาไทย และภาษาเขมร การดำเนินเรื่องมีการโหมโรง ไหว้ครู เกี่ยวพาราสี เดินป่าชมดง ชมโฉม และการร้อง ลาผู้ชม เป็นต้น และเครื่องแต่งกายมีการปรับใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นแต่ยังคงยึดหลักแบบดั้งเดิมที่สวม มงกุฎ ชฎา มีกรองคอประดับลูกปัดสีต่างๆ ผู้ชายนุ่งโจงกระเบนไม่สวมสนับเพลา ผู้หญิงนุ่งผ้า พื้นเมือง เป็นต้น การแสดงลิเกเขมรในประเทศไทยได้รับความนิยมอย่างมากเกิดเป็นคณะยี่เกมากกว่า 10 คณะในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ สภาพสังคมความนิยมเปลี่ยนไปด้วยมีการแสดงและสื่อบันเทิงต่างๆ เริ่มเข้ามาในท้องถิ่น การแสดงยี่เกเขมรเริ่มมีบทบาทน้อยลง ความนิยมน้อยลง ทำให้เกิดการ ปรับเปลี่ยนจากอาชีพลิเกไปทำอย่างอื่นแทน บางคณะเลิกทำการแสดง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ จะทำให้ยี่เกเขมรสาบสูญไปในที่สุด การแสดงยี่เกเขมรมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงมาโดยตลอดตาม ความนิยมของสังคมในเวลานั้น ซึ่งมีลักษณะเดียวกันกับ “ลิเก” ที่มีการปรับปรุงและพัฒนา มาตลอดเวลา จึงสามารถสร้างความนิยมได้อย่างแพร่หลายมาเป็นเวลายาวนาน แม้จะซบเซาบ้างเป็น บางครั้งบางครั้งวสิ่งสำคัญที่ทำให้การแสดงลิเกยืนยงมาได้ ก็คือ ลักษณะและค่านิยมแบบไทย และ ความอิสระในการแสดง ซึ่งทำให้ผสมผสานกันได้ดีกับสังคมทุกสมัย ในสมัยปัจจุบันนี้ ด้านทำนอง เพลง ก็พัฒนาไปเป็นเพลงลูกทุ่งซึ่งนอกจากจะนำไปตั้งเป็นวงดนตรีแล้ว ก็ยังนำมาประสมกับการ แสดงลิเกทำให้มีรสชาติแปลกเรียกร้องคนดูได้ดี ในด้านเนื้อเรื่องก็ไปปรากฏในเรื่องต่าง ๆ ของละคร และภาพยนตร์ไทยแสดงว่าคนไทยยังมีสนิยมแบบไทยๆ อยู่อย่างมั่นคง (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ, 2523)

สภาพการณ์สังคมและวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เพลงพื้นบ้านกันตรึมก็เช่นกัน ถือเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่ต้องมีการปรับตัวตามกระแสการเปลี่ยนแปลง โดยมีการปรับจากกันตรึมโบราณ ไปเป็นกันตรึมประยุกต์ เพื่อให้สามารถคงอยู่ในสถานะการเปลี่ยนแปลงนั้น ๆ ได้อย่างยั่งยืน ปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของวรรณกรรมเพลงพื้นบ้าน คือ 1. การปฏิสัมพันธ์ข้ามสังคม ผู้คนต่างถิ่นต่างภาษาไปมาหาสู่กัน ทำให้เกิดการผสมผสานด้านภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร และปรับเนื้อหาที่สื่อในบทเพลงโดยสะท้อนเห็นถึงความเป็นไปในสังคมตามยุคสมัย 2. การเปลี่ยนแปลงด้านเทคโนโลยีและการสื่อสาร ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบนำเสนอ กล่าวคือ มีทั้งการแสดงสดบนเวที และการเผยแพร่และการแสดงผ่านสื่อต่าง ๆ 3. การไหลบ่าทางวัฒนธรรม ตามกระแสวัฒนธรรมตะวันตกเพื่อความอยู่รอดทั้งของตัววัฒนธรรม และศิลปินที่เกี่ยวข้อง จำเป็นต้องมีการเปลี่ยนแปลงทั้งในด้านการแต่งกาย ดนตรี การเต้นรำประกอบ เพื่อให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับสภาพของสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป และเพื่อสอดคล้องกับค่านิยมของคนในสังคม และ 4. การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ เมื่อค่าครองชีพของคนในสังคมสูงขึ้น ส่งผลให้การแสดงเพลงพื้นบ้านกันตรึมมาเป็นแบบธุรกิจการแสดง ซึ่งผลที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลง (คะเนิน นิธิ์ ไสยโสภณและประทีป แร้วรัมย์, 2556) หมอลำหมู่เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงและโดดเด่นที่สุดของภาคอีสาน เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย สามารถสร้างงานสร้างรายได้ให้กับกลุ่มนักแสดง ปัจจุบันธุรกิจมีการแข่งขันกันสูง ตามกระแสโลกาภิวัตน์และระบบทุนนิยม ทำให้หมอลำหมู่ได้มีการพัฒนารูปแบบให้เข้ากับยุคสมัย เดิมทีหมอลำเป็นศิลปะการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้าน ปัจจุบันกลายเป็นศิลปะการแสดงร่วมสมัย การบริหารจัดการทำให้ศิลปะการแสดงหมอลำหมู่กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่สามารถขายได้ หมอลำจึงต้องประยุกต์บทบาทของตนเองให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยคำนึงจากกลุ่มผู้ฟังเป็นหลักตลอดจนด้านเศรษฐกิจ การบริหารจัดการภายในวง หากไม่ปรับปรุงและขาดหลักบริการที่ดีแล้ว ย่อมไม่สามารถที่จะยืนหยัดอยู่ได้ ดังจะเห็นได้ว่าปัจจุบันมีหมอลำหลายคณะต้องเลิกการละเล่นและปิดวงไปโดยปริยาย เพราะไม่มีคนจ้างหรือไม่มีกลุ่มผู้ฟังที่นิยมชมชอบ (ศิริชัย ทัพขวาและสมคิด สุขเอิบ, 2561)

สถานภาพของการแสดงลิเกในอีสานใต้ ซึ่งลิเกอีสานใต้มีคณะอยู่น้อยมาก เพราะไม่มีใครได้รับความนิยม อีกประการหนึ่งผู้เล่นเล่นยาก ไม่มีใครถนัด ลิเกอีสานใต้ใช้บทร้องและบทเจรจาด้วยภาษาเขมรสูง ปัจจุบันไม่ค่อยมีผู้สืบทอด ทำให้การเล่นแบบนี้มีวันแต่จะสูญไปตามกาลเวลา (วิโรจน์ เอี่ยมสุขและสงบ บุญคล้าย, 2551) สอดคล้องกับการศึกษาของศรัณยพัชร ศรีเพ็ญ (2563) สภาพปัจจุบันของคณะลิเกเขมรที่ทำการแสดงมีสภาพ 2 ลักษณะ ได้แก่ สภาพแบบดั้งเดิมหรือแบบโบราณ ซึ่งแทบ

จะสูญหายไปหมดแล้ว อีกสภาพเป็นแบบประยุกต์ เพราะการแสดงได้ปรับเปลี่ยนไปบ้าง โดยเลียนแบบการแสดงลิเกภาคกลาง ที่เห็นได้ชัดเจน เช่น การแต่งกายที่พิถีพิถันมากยิ่งขึ้น โดยการปักเลื่อม ดิ้น มุก และกระຈก ทั้งชุดของผู้หญิงและผู้ชาย ภาษาที่ใช้การแสดงเป็นภาษาไทยภาคกลาง ส่วนภาษาเขมรจะใช้พูดเฉพาะผู้แสดงที่เป็นตัวตลกเท่านั้น เครื่องดนตรีเพิ่มกลองชุดและกีต้าร์ เพื่อให้เสียงดังกระหึ่มเกิดความสนุกสนาน นอกจากนี้ยังปรับเวทีให้มีขนาดใหญ่ขึ้นพร้อมกับใช้แสง สี เสียง มากขึ้น การปรับเปลี่ยนนี้มีความมุ่งหมายเพื่อให้ทันกับกระแสนิยมของประชาชนรุ่นใหม่ จึงทำให้กลายเป็นสภาพการแสดงลิเกเขมรแบบประยุกต์ เช่น คณะราตรีศิลป์ คณะสุมาวงศศิลป์ และคณะกล้วยหอม บรรจงศิลป์ เป็นต้น ซึ่งคณะกล้วยหอม บรรจงศิลป์ ได้รับความนิยมมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตามสภาพปัจจุบันของศิลปะการแสดงพื้นบ้านลิเกเขมร จังหวัดสุรินทร์ ก็ยังคงมีลักษณะของการแสดงแบบดั้งเดิมหรือแบบโบราณปรากฏอยู่ และสอดคล้องกับการศึกษาของชรัสพร เสริมทรัพย์ (2560) ในอดีตลิเกเขมรเป็นที่นิยมของชาวไทยเขมรในแถบอีสานใต้ เช่น สุรินทร์ ศรีสะเกษ และบุรีรัมย์ เนื่องจากมีบทร้อง บทเจรจา และการแสดงตลกขบขัน ที่ใช้ภาษาถิ่นเขมรนั่นเอง สามารถสื่อสารกับผู้ชมที่เป็นกลุ่มชาวไทยเขมรที่ใช้ภาษาเดียวกัน ซึ่งเป็นจุดที่น่าสนใจและสามารถสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นได้หลาย ๆ ด้าน ทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ลักษณะของการพัฒนารูปแบบการเล่นปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคม วัฒนธรรมท้องถิ่น จนมีอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ ทำให้การแสดงลิเกเขมรสามารถเข้าถึงประชาชนได้ทุกเพศทุกวัย การแสดงลิเกเขมรในปัจจุบันปรากฏเพียงไม่กี่คณะ ในปัจจุบันการแสดงลิเกเขมรหายาก เพราะมีสื่อการแสดงประเภทอื่น เข้ามามีบทบาทมากกว่าทั้งเพลงลูกทุ่ง โทรทัศน์ และภาพยนตร์ เป็นต้น ทำให้ลิเกเขมรลดบทบาทไปเรื่อย ๆ และอาจจะสูญหายไปในที่สุด

ผู้วิจัยทำการสำรวจรายชื่อคณะลิเกเขมรรูปแบบดั้งเดิม ที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดศรีสะเกษ ตั้งแต่อดีตจนถึง พ.ศ. 2564 จากการสำรวจพบว่า คณะลิเกเขมรพบมากในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ และจังหวัดบุรีรัมย์บางส่วน ส่วนจังหวัดศรีสะเกษไม่พบคณะลิเกเขมร (เชิดศักดิ์ ฉายถวิล, 19 พฤษภาคม 2564) และจากการสัมภาษณ์พระพัฒน์ พามา (4 มกราคม 2563a) และ โฆษิต ดีสม (6 มกราคม 2563) มีรายชื่อคณะลิเกเขมร ดังนี้

1. คณะตาเปาะ – ยายไอ จังหวัดสุรินทร์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553b)
2. คณะตาเผือก บ้านไทร ต.บ้านไทร อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์ (ธนบดี ถนนอมเมือง, 19 พฤษภาคม 2564)

3. คณะบ้านปราสาทเบง ต.กาบเชิง อ.กาบเชิง จ.สุรินทร์
4. คณะบ้านแสงทรัพย์ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์
5. คณะบ้านปวงดิ่ง ต.ตาตุม อ.สังขะ จ.สุรินทร์ (สำรวจ ตีสม, 20 ตุลาคม 2564)
6. คณะบ้านตาเดียว ต.ตาเบา อ.ปราสาท จ.สุรินทร์ (ชรัตน์ เสริมทรัพย์, 2560)
7. คณะโคกหมบ้นเทิงศิลป์-สามพี่น้อง บ้านโคกหมบ้น ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์
8. คณะบ้านขาว ต.ตาเบา อ.ปราสาท จ.สุรินทร์
9. คณะบ้านโคกปลัด ต.หนองใหญ่ อ.ปราสาท จ.สุรินทร์
10. คณะบ้านเชื้อเพลิง ต.เชื้อเพลิง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์
11. คณะญาณศิลป์ บ้านโคกกะหวด ต.ลำดวน อ.ลำดวน จ.สุรินทร์
12. คณะเสกแอน้อย ส.บันเทิงศิลป์ บ้านเสกแอ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์
13. คณะเสกสุนทรศิลป์ บ้านเสกแอ ต.ตาอ้อ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์
14. คณะเสนห์น้อย ส.พันศิลป์ บ้านกาเกาะ ต.ตาอ้อ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์
15. คณะเปรมปรีดีสามัคคีศิลป์ บ้านดงเค็ง ต.เมืองลิ้ง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
16. คณะห. ราชภูรินิม บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์

จากรายชื่อคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ทั้ง 16 คณะ กระจายอยู่ในเขตพื้นที่ อำเภอปราสาท อำเภอจอมพระ อำเภอเมืองสุรินทร์ อำเภอลำดวน อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ และมีที่อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ คณะยี่เกเขมรปัจจุบันเหลือเพียง คณะห.ราชภูรินิม บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ ซึ่งเป็นคณะเดียวที่มีการจัดการแสดงยี่เกเขมรได้เต็มรูปแบบ และมีสมาชิกที่ทำหน้าที่ต่าง ๆ อยู่ครบ และยังทำการแสดงในรูปแบบเต็มและรูปแบบตัดเพื่อเป็นการสาธิต ยี่เกเขมรคณะห.ราชภูรินิม เป็นคณะยี่เกเขมรที่ผู้วิจัยทำการศึกษาและกำหนดในขอบเขตการวิจัยในครั้งนี้



ภาพที่ 51 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 52 คณะยี่เกเขมรบ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 53 คณະยี่เกเขมรบ้านแสกแอ ตำบลตาอ็อง อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 54 คณະยี่เกเขมรบ้านกาเกาะ ตำบลตาอ็อง อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : เดชา ห้าวหาญ (2563)



ภาพที่ 55 คณะเย็บเย็บบ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ผู้วิจัยทำการสำรวจข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์เชิงลึกและขออนุญาตบันทึกภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว เพื่อเป็นข้อมูลเกี่ยวกับคณะเย็บเย็บในจังหวัดสุรินทร์ จากการสำรวจคณะเย็บเย็บสุรินทร์พบว่า มีคณะเย็บเย็บมากถึง 16 คณะ พบมากที่ อำเภอปราสาท อำเภอเมือง และ อำเภอจอมพระ ซึ่งปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) มีคณะเย็บเย็บสุรินทร์ที่ยังคงทำการแสดงอยู่ หรือมีผู้ให้ ข้อมูลด้านต่าง ๆ ในฐานะผู้สืบทอดการแสดง ได้แก่ คณะเย็บเย็บบ้านโคกหม อำเภอปราสาท คณะ เย็บเย็บบ้านแสก อำเภอเมืองสุรินทร์ และคณะเย็บเย็บบ้านดงเค็ง อำเภอจอมพระ ในส่วนของ คณะเย็บเย็บที่ผู้วิจัยเลือกเป็นกรณีศึกษา เนื่องด้วยเป็นคณะเย็บเย็บที่ยังคงทำการแสดงได้อย่าง ครบรูปแบบและประชากรฝ่ายต่าง ๆ ในการทำการแสดงยังอยู่ครบ และดำเนินการสืบทอด ถ่ายทอด การแสดง ให้กับบุคคลที่สนใจทั้งในชุมชนและนอกชุมชน คือ คณะเย็บเย็บบ้านผาง อำเภอจอมพระ จากการสำรวจคณะเย็บเย็บทั้งหมด 3 คณะ พบว่า คณะเย็บเย็บในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ในอดีตมีหลาย คณะ มีรูปแบบการแสดงแบบละครพื้นบ้าน เรื่องที่นิยมเล่น คือ พรหมทนต์ เครื่องดนตรีหลักคือ ปี่ไล และกลองรำมะนา เครื่องแต่งกายศีรษะสวมมงกุฎหรือลอมพอก มีกรองคอที่ประดับด้วยลูกปัดแก้ว เป็นพวงระย้า นุ่งห่มผ้าพื้นเมือง มีจาริตที่เครื่องครุฑคือการไหว้ครูก่อนการแสดง และขั้นตอนการแสดง ที่คล้ายกัน เริ่มด้วยการร้องไหว้ครู โหมโรง รำเบิกโรง รำอวดและออกตัว และจบเรื่องด้วยการร้อง อลาผู้ชมและเจ้าภาพ ใช้เวลาแสดงตั้งแต่ประมาณ 3 ชั่วโมง ถึง 5 นิยมแสดงในงานบุญต่าง ๆ เช่น

กฐิน บุญอุทิศกุศล เป็นต้น ในอดีตยี่เกเขมรเป็นการแสดงแปลกใหม่ที่ต่างจากการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิม จึงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากบางครั้งมีงานแสดงติดกันถึง 10 คืน ก่อนที่จะได้รับความนิยมน้อยลงตามการเปลี่ยนแปลงความนิยมของสังคม และสื่อการแสดงแบบใหม่เข้ามาในชุมชน เช่น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ จนทำให้คณะยี่เกเขมรได้รับความนิยมน้อยลงและบางครั้งได้เลิกทำการแสดง และศิลปินยี่เกเขมรบางท่านได้ปรับเปลี่ยนการแสดงไปสู่รูปแบบการแสดงยี่เกแบบใหม่ เพื่อความอยู่รอดในการดำรงชีพศิลปิน ซึ่งก็เป็นอีกตัวแปรสำคัญที่ทำให้การแสดงยี่เกเขมรรูปแบบละครพื้นบ้านดั้งเดิมมีสถานะวิกฤตใกล้สูญหาย

ปัจจุบันการแสดงยี่เกเขมรมีปัจจัยสำคัญด้านต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องปรับเปลี่ยนไปในทิศทางต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัจจัยที่เป็นทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคมต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกันไปนั้น เป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งที่เมื่อลิเกแพร่กระจายเข้าไปสู่สังคมนั้น ๆ ด้วยวิธีสาเหตุใดก็ตาม การปรับตัวของการแสดงลิเกย่อมเป็นไปตามวัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคมเพื่อให้ผู้คนในสังคมเข้าถึงการแสดงลิเกได้ง่ายและเข้าใจอีกทั้งคนในสังคมช่วยกันปรับเปลี่ยนพัฒนาการแสดงลิเกให้เป็นรูปแบบของตนเอง ต้นทุนทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมมีความแตกต่างกันไป การปรับเปลี่ยนและพัฒนาไปแบบต่าง ๆ จึงขึ้นอยู่กับความนิยมของคนสังคมนั้น และมีปัจจัยด้านต่าง ๆ เข้ามาสนับสนุนอีกด้วย เช่น วัสดุที่นำเข้ามาจากที่อื่นเพื่อจัดสร้างเครื่องแต่งกายในการแสดงลิเก ยกตัวอย่างการปรับตัว พัฒนาเปลี่ยนแปลงการแสดงลิเกที่แพร่กระจายสู่สังคมอีสานที่พูดภาษาลาว เกิดเป็นลิเกลาว และพัฒนาลิเกลาวจนเกิดเป็น หมอลำหมู่ หมอลำเรื่องต่อกลอน ที่เห็นได้ชัดคือ การดำเนินเรื่อง และเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่ยังคงรูปแบบลิเกเอาไว้ ในสังคมอีสานที่พูดภาษาเขมร ได้รับการแพร่กระจายอิทธิพลของการแสดงลิเกด้วยเช่นกัน ในสังคมชาวเขมรที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ประเทศไทยนั้น มีการแสดงในลักษณะแบบลิเกทรงเครื่อง เรียกว่า ยี่เก การดำเนินเรื่อง เครื่องแต่งกาย บทร้อง-บทเจรจา และองค์ประกอบด้านต่าง ๆ มีลักษณะแบบลิเกทรงเครื่องแต่ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นหรือนำเข้าที่มีลักษณะเหมือนลิเกทรงเครื่อง การปรับเปลี่ยน และพัฒนาบทร้อง-บทเจรจา ที่เป็นภาษาไทยและเพิ่มภาษาเขมรถิ่นไทยเข้าไปด้วยเพื่อให้คนในสังคมเขมรถิ่นไทยได้รับรู้และเข้าใจเข้าถึงการแสดงนั้น ๆ



ภาพที่ 56 ยี่เกเขมรแบบใหม่ คณะส. ชันโตดศิลป์ จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : คณะลิเกส.ชันโตดศิลป์ สุรินทร์ (2565)

ธนบดี ถนอมเมือง (19 พฤษภาคม 2564) หัวหน้าลิเกคณะกล้วยหอม บรรจงศิลป์ จังหวัดบุรีรัมย์ ให้ข้อมูลถึงรายชื่อคณะลิเกในพื้นที่อีสานใต้ ซึ่งเป็นลิเกในรูปแบบประยุกต์ การแสดงในลักษณะแบบลิเกโคราช ลิเกภาคกลาง รูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ที่ไม่มีเค้ารูปแบบอย่างยี่เกเขมรดั้งเดิม การใช้ภาษาเขมรในการสื่อสารพบเพียงแค่ผู้แสดงเป็นตัวตลก รายชื่อคณะลิเกแบบประยุกต์ในพื้นที่อีสานใต้ จำนวน 24 คณะ ดังนี้

1. คณะสังเขมย์จตุราช จังหวัดสุรินทร์
2. คณะราตรีศิลป์ จังหวัดสุรินทร์
3. คณะเปี่ยมเขียน สุรินทร์ศิลป์ จังหวัดสุรินทร์
4. คณะเทพโพธิ์ทอง จังหวัดสุรินทร์
5. คณะส. ชันโตดศิลป์ จังหวัดสุรินทร์
6. คณะกระดังทองดวงดี จังหวัดสุรินทร์
7. คณะฉ. เฉลียวศิลป์ จังหวัดสุรินทร์
8. คณะสุมามาศศิลป์ จังหวัดสุรินทร์

9. คณะรัฐทิพย์ ลูกภักดี จังหวัดสุรินทร์
10. คณะประกอบแก้ว จังหวัดสุรินทร์
11. คณะเทพไท้ พรเทวา จังหวัดสุรินทร์
12. คณะโกคมณีดาวรุ่ง จังหวัดสุรินทร์
13. คณะสนองน้อย ลูกบ้านนา จังหวัดสุรินทร์
14. คณะสมานเมืองใหม่ จังหวัดสุรินทร์
15. คณะสุตาศิลป์ เสียงทอง จังหวัดสุรินทร์
16. คณะชาตรีรุ่งเรืองศิลป์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์
17. คณะโต่ง ดอกกระดัง จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์
18. คณะป. มีศิลป์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์
19. คณะส. สายรุ่งเรืองรอง จังหวัดบุรีรัมย์
20. คณะลิ้มบอกแล้ว จังหวัดบุรีรัมย์
21. คณะส. พินยา จังหวัดบุรีรัมย์
22. คณะน้ำทิพย์ ฟาประทาน จังหวัดบุรีรัมย์
23. คณะกล้วยหอม บรรจงศิลป์ จังหวัดบุรีรัมย์
24. คณะศิษย์กล้วยหอม จังหวัดบุรีรัมย์



ภาพที่ 57 ยี่เกเชมรแบบใหม่ คณะสังเวทย์มัจจุราช จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : คณะสังเวทย์มัจจุราช สุรินทร์ (2565)

การแสดงยี่เกเชมรในรูปแบบใหม่ เป็นการแสดงที่พัฒนารูปการณแสดงขึ้นมาจากอิทธิพลของ ลิเกภาคกลาง ลิเกโคราช และเพลงลูกทุ่ง การพัฒนารูปแบบการแสดงลิเกให้เข้ากับยุคสมัย ความสนใจ ความนิยม ของผู้ชมที่มีความเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยม การนำแบบอย่างรูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของลิเกภาคกลาง ลิเกโคราช มาปรับใช้และพัฒนาตามแบบอย่าง เช่น ภาษาที่ใช้ในการแสดงเป็นภาษาไทย ส่วนภาษาเชมรส่วนใหญ่เป็นผู้แสดงดลกใช้สื่อสารระหว่างการแสดง เรื่องราวที่นำมาแสดงเป็นการแต่งขึ้นใหม่ตามสมัยนิยม เครื่องแต่งกายเป็นการเลียนแบบเครื่องแต่งกายลิเกและหมอลำเรื่องต่อกลอน คือ การนุ่งกระโปรงสุ่มขนาดใหญ่ ชุดราตรีผ้าไหม เครื่องเพชรประดับศีรษะที่อลังการ เป็นต้น ซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่มีต้นเค้าเดิมอย่างการแสดงยี่เกเชมรในอดีต คณะลิเกประยุกต์ที่มีจำนวนมากในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ เป็นความใหม่ของการแสดงจึงเป็นที่ต้องการของผู้ว่าจ้างไปทำการแสดง ซึ่งถือเป็นปัจจัยสำคัญอย่างมากที่ทำให้การแสดงยี่เกเชมรแบบดั้งเดิมนั้นได้รับความนิยมน้อยลงไปตามกาลเวลาและความนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนแปลง

วัฒนธรรมการแสดงลิเกได้แพร่กระจายมาสู่พื้นที่อีสานตอนใต้ ในจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ ในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกัน คือ เชมรถิ่นไทย ที่รับเอาวัฒนธรรมการแสดงลิเกที่ได้รับอิทธิพลจากลิเกของกรุงเทพมหานคร ผ่านนครราชสีมา ซึ่งแพร่มาตามทางรถไฟสายกรุงเทพ-อุบลราชธานี และจากละครยี่เกบริเวณจังหวัดจังหวัดเสียมราฐ ของราชอาณาจักรกัมพูชา ซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับ

จังหวัดสุรินทร์ เมื่อชุมชนรับอิทธิพลวัฒนธรรมลิเกมาผสมผสานกับวัฒนธรรมการเล่นเพลง ขับร้องแบบดั้งเดิมของตน โดยที่รูปแบบดั้งเดิมคือการแสดงละครและรำสมระหว่างการค้าเดินเรื่อง เมื่อการความนิยมเปลี่ยนแปลงไป และการแพร่กระจายของวัฒนธรรมหมอลำ วัฒนธรรมลิเกโคราช ในยุคลิเกเพชร ยุคลิเกลอยฟ้า ส่งผลให้คณะยี่เกเขมรในบางคณะได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงตามอิทธิพลดังกล่าว เพื่อความอยู่รอดของคณะและตอบสนองความนิยมของผู้ชม การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลให้ รูปแบบการแสดงดั้งเดิมของยี่เกเขมรในพื้นที่อีสานใต้ มีคณะยี่เกที่คงรักษารูปแบบดั้งเดิมไว้เพียงไม่กี่คณะ และบางคณะหยุดทำการแสดงอย่างถาวร

โดยสรุปจากสภาพปัจจุบันของยี่เกเขมรสุรินทร์ที่เหลือเพียง 4 คณะที่ยังสามารถทำการแสดงและมีบุคลากรถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมร คือ คณะยี่เกเขมรบ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอมือ จังหวัดสุรินทร์ คณะยี่เกเขมรบ้านโคกทม ตำบลโคกยาง อำเภอบำเหน็จ จังหวัดสุรินทร์ คณะยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภอบำเหน็จ จังหวัดสุรินทร์ และคณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอบำเหน็จ จังหวัดสุรินทร์ ที่ยังคงทำการแสดงได้เต็มรูปแบบอย่างดั่งเดิมนั้น จึงเป็นสิ่งที่สำคัญและเร่งด่วนอย่างยิ่งในการศึกษาถึงประวัติ ความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบของการแสดงของการแสดงยี่เกเขมร สภาพการดำรงอยู่ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ขาดช่วงและ ขาดผู้สนใจที่จะมาสืบทอดการแสดง อันเป็นปัจจัยสำคัญที่เสี่ยงต่อการสาบสูญ จากปัจจัยสภาพภาพของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์นั้น ผู้วิจัยจึงศึกษาและรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ รูปแบบการแสดง องค์ประกอบของการแสดง และข้อมูลในด้านต่าง ๆ ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาคณะยี่เกเขมรที่ยังทำการแสดงได้เต็มรูปแบบในปัจจุบันเป็นหลักในการศึกษา คือ คณะยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอบำเหน็จ จังหวัดสุรินทร์ เพื่อเป็นการบันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3 ยี่เกเขมรสุรินทร์

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยนำเสนอถึงผลการศึกษาเยี่เกเขมรสุรินทร์ จากการสำรวจคณะเยี่เกเขมรสุรินทร์พบว่า ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ มีคณะเยี่เขมร 16 คณะ ซึ่งพบมากในพื้นที่อำเภอจอมพระ อำเภอปราสาท และอำเภอเมืองสุรินทร์ ซึ่งเป็นคณะเยี่เกเขมรแบบดั้งเดิมที่แสดงรูปแบบละคร รำประกอบในระหว่างการดำเนินเรื่อง ใช้เรื่องแสดงแบบละครนอกและนิทานพื้นบ้าน ส่วนคณะเยี่เกเขมรรูปแบบใหม่ที่ได้อิทธิพลจากลิเกภาคกลาง ลิเกโคราช และหมอลำ จากการสำรวจคณะเยี่เกเขมรรูปแบบใหม่พบว่า ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ มีคณะเยี่เกเขมรรูปแบบใหม่ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า ลิเกเขมรประยุกต์ มี 24 คณะ ซึ่งยังคงได้รับความนิยมในปัจจุบัน ในส่วนของคณะเยี่เกเขมรแบบดั้งเดิมจากการสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนามที่ยังคงทำการแสดงในปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) และมีบุคลากรที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ ของการแสดงเยี่เกเขมรสุรินทร์ มี 4 คณะ ได้แก่

- ก. คณะเยี่เกเขมรบ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ข. คณะเยี่เกเขมรบ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์
- ค. คณะเยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์
- ง. คณะเยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์

จากการศึกษาพบว่า เยี่เกเขมรเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลการแสดงมาจากหลายทาง เมื่อชุมชนเขมรในจังหวัดสุรินทร์รับเอาการแสดงเยี่เกเข้ามาในชุมชน คนในชุมชนปรับเปลี่ยนรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงให้เป็นไปตามลักษณะวัฒนธรรมเดิมของชุมชน การแสดงเยี่เกเขมรมีรูปแบบการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ การใช้ภาษาเขมรเป็นหลัก มีผู้แสดงคือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด และผู้แสดงประกอบบทบาทหน้าที่ร้ายร้ายอยู่ด้านหลังผู้แสดงหลัก เพลงและดนตรีประกอบมีปี่ในเป็นเครื่องทำทำนองและมีกลองรำมะนาเป็นเครื่องทำจังหวะ การแสดงเยี่เกเขมรเป็นศิลปะการแสดงที่รับเอาวัฒนธรรมการแสดงจากที่อื่นมาผสมผสานกับวัฒนธรรมการแสดงเดิมของตนเอง พัฒนา ยอมรับ สืบทอด จนกลายเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม คณะเยี่เกเขมรสุรินทร์บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เป็นคณะเดียวที่ปัจจุบันยังทำการแสดงได้แบบสมบูรณ์ บุคลากรครบทุกฝ่าย มีการถ่ายทอดการแสดงสู่รุ่นหลัง ที่สำคัญยังคงรักษาการรำในรูปแบบต่าง ๆ ส่วนสำคัญของการแสดงเยี่เกเขมรสุรินทร์

ยี่เกเขมร การแสดงรูปแบบละครที่สามารถแสดงได้ทั้งแบบการขับร้องเดี่ยว ไปจนถึงการขับร้องตอบโต้กันแบบกลอนเพลงปฐพีพาทย์ระหว่างชายหญิง แต่ที่ได้รับความนิยมกันมาก คือ การแสดงในรูปแบบละครซึ่งแสดงเป็นเรื่องราวเป็นรูปแบบการแสดงที่นิยมกันมาก อีกรูปแบบหนึ่ง การแสดงนั้นจะเริ่มด้วยการแสดงโหมโรงยี่เก ซึ่งจะใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จะแต่งกายด้วยมณฑล หรือมงกุฎสวมศิระชะ สวมเล็บมือ ออกมาร่ายรำประกอบบทร้องเพลงโหมโรง ซึ่งจะเริ่มบทเพลงโดยมีกลองรำมะนาให้จังหวะ โดยเป็นการแสดงเพื่อเบิกโรง พร้อมกับถวายเครื่องสักการะบวงสรวงขอพรแด่เทพยดา อารักษ์ พระแม่ธรณี พระแม่คงคา รุกขเทวดาเจ้าป่าเจ้าเขา ผีบรรพชนยายตา ตลอดจนดวงวิญญาณของครูบาอาจารย์ เพื่อให้การแสดงลุล่วงไม่มีอุปสรรคใดๆมาขัดขวาง หรือถ้ามีก็ขอให้การทำการแสดงผ่านลุล่วงไปด้วยดี และเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้ผู้ชมการแสดงทราบว่า จะได้เริ่มทำการแสดงแล้ว เมื่อทำพิธีโหมโรงแล้วจะมีการประกาศเรื่องที่จะทำการแสดง แล้วเบิกตัวแสดงออกมาร้องรำ แล้วกล่าวบทเจรจา โดยมากเอามาจากบทร้องละคร ในบางเรื่องก็นำมาทำการแสดง ถ้าตัวละครที่แต่งหน้าเป็นยักษ์ ลิง ฤๅษี ถ้าเวลาใดต้องการเจรจา จะใช้วิธียกเครื่องประดับใบตัวละครหน้าขึ้นเหนือศิระชะ แล้วจึงร้องรำหรือว่าบทเจรจา อุปกรณ์ดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครยี่เก เครื่องดนตรีหลักที่ใช้กัน คือ กลองรำมะนา 1-2 ใบ ทำหน้าที่ดีให้จังหวะหลักในการขับร้องบทเพลง เพื่อตีจังหวะลูกล่อลูกขัดกับ กลองรำมะนาใบหลักซึ่งตีขึ้นจังหวะ หรืออาจจะใช้มากกว่าสองใบ ขึ้นอยู่กับจำนวนนักดนตรีและสถานที่ทำการแสดง นอกจากนี้ยังมีเครื่องดำเนินทำนองเพลง คือ ปี่ ซอ และเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ

การบันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ยังคงทำการแสดงจนถึงปัจจุบัน และมีบุคลากรครบทุกฝ่ายในการจัดการแสดงยี่เกเขมร คือ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ และศึกษาประเด็นต่าง ๆ จากคณะยี่เกเขมรคณะอื่นประกอบการศึกษาในครั้งนี้ โดยแบ่งข้อมูล ดังนี้

4.3.1 ประวัติคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์

4.3.2 ขั้นตอนการแสดง

4.3.3 การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดง

4.3.5 ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

4.3.6 เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย

4.3.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

4.3.8 สถานที่และโรงแสดง

4.3.9 โอกาสการแสดงและค่าตอบแทนในการแสดง

4.3.10 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.1 ประวัติคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

4.3.1.1 ข้อมูลพื้นฐานชุมชนยี่เกเขมรสุรินทร์ หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

ประวัติความเป็นมาของหมู่บ้านผาง หมู่ที่ 3 ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ แต่เดิมชุมชนเป็นพื้นที่ป่า ชาวบ้านได้ถางป่าเพื่อทำไร่ทำนา เนื่องจากพื้นที่แห่งนี้เป็นเนินสูงใหญ่ไม่ค่อยมีแหล่งน้ำ สภาพโดยทั่วไปเป็นพื้นที่ที่แห้งแล้ง ชาวบ้านจึงได้ตั้งชื่อหมู่บ้านตามสภาพภูมิศาสตร์ที่เรียกเป็นภาษาท้องถิ่นว่า กุกทม หรือโคกใหญ่ (ภาษาเขมร กุก แปลว่า โคก เนินดิน และทม แปลว่า ใหญ่ กว้าง) หมู่บ้านผางเป็นชุมชนขนาดกลางและมีฐานการดำเนินงานด้านเกษตรอินทรีย์ และการจัดการป่าหัวไร่ปลายนา และมีกลุ่มผู้นำของชุมชนเป็นแกนนำในเรื่องของการอนุรักษ์ป่าหัวไร่ปลายนา มีฐานการทำงานร่วมกับมูลนิธิพัฒนาอีสานมาแล้วเบื้องต้น ปัจจุบันผู้นำชุมชนชื่อนายเพลิน บันเทิงใจ (เพลิน บันเทิงใจ, 1 เมษายน 2564)

ตารางที่ 4 ข้อมูลพื้นฐานหมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

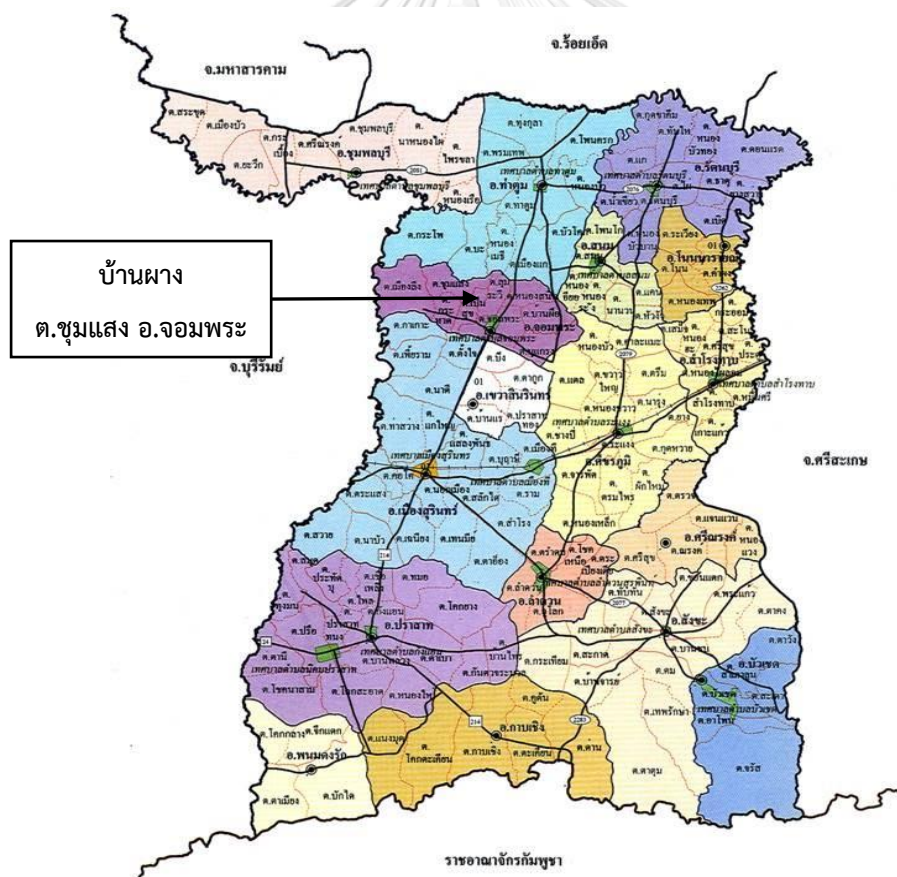
ลำดับ	ข้อมูล	รายละเอียดข้อมูล
1	อาณาเขตติดต่อ	ตะวันออก ติดกับบ้านสมบูรณ ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ตะวันตก ติดกับบ้านอุดม ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ทิศเหนือ ติดกับตำบลกะโปและตำบลบะ อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ทิศใต้ ติดกับบ้านชุมแสง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
2	ประชากร	จำนวน 577 คน แบ่งเป็นเพศชาย 280 คน เพศหญิง 297 คน (ข้อมูล พ.ศ.2562)
3	ภาษา	ประชากรส่วนใหญ่พูดภาษาเขมร
4	อาชีพ	ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก และการทอผ้าไหมเป็น

ลำดับ	ข้อมูล	รายละเอียดข้อมูล
		อาชีพเสริม
5	ด้านการศึกษา	โรงเรียน 1 แห่ง คือ โรงเรียนบ้านผางอุดมสมบูรณ์วิทยา (อนุบาล - มัธยมศึกษาตอนต้น)
6	ด้านศาสนา	วัด 1 แห่ง คือ วัดบูรณะบ้านผาง
7	ด้านประเพณี และวัฒนธรรม	<p>เดือนอ้าย (แคเมี้ยะตุ้จ) บุญปรีวาสงคราม และการทำบุญข้าวหลามถวาย แด่พระภิกษุสงฆ์และอุทิศแด่บรรพบุรุษ</p> <p>เดือนยี่ (แคเป้าะฮ์) พิธีปันโจลมะมั่วต (การไหว้ครูและผีบรรพบุรุษ ประจำปี)</p> <p>เดือนสาม (แคเมี้ยะธม) พิธีเซ่นผีปู่ตาเพื่อบอกกล่าวหลังจากเสร็จสิ้นการ ทำนา พิธีทำขวัญข้าว พิธีบูชาแม่โพสพ</p> <p>เดือนสี่ (แคปะกุน) บุญเทศน์มหาชาติ งานแต่งงาน งานบวชนาค งานขึ้น บ้านใหม่</p> <p>เดือนห้า (แคแจต) ประเพณีตรุษสงกรานต์ การก่อเจดีย์ทราย การเล่น เพลงตรุษ(ตรืต) การเล่นเรือมอันเร พิธีสงฆ์น้ำพระ และพิธีอุทิศกุศลแด่ บรรพบุรุษ</p> <p>เดือนหก (แคปะชาฮ์) พิธีเซ่นผีปู่ตาเพื่อบอกกล่าวก่อนเริ่มการทำนา</p> <p>เดือนเจ็ด (แคเจ๊ะฮ์) ช่วงการทำนา</p> <p>เดือนแปด (แคอาสาด) บุญเข้าพรรษา และช่วงการทำนา</p> <p>เดือนเก้า (แคซราบ) ช่วงการทำนา</p> <p>เดือนสิบ (แคเบ็น) ประเพณีแซนโฎนตา (ทำบุญอุทิศแด่บรรพบุรุษ)</p> <p>เดือนสิบเอ็ด (แคจะเน้ย) บุญออกพรรษา กวนข้าวทิพย์</p> <p>เดือนสิบสอง (แคกะเดอะ) บุญกฐิน</p>
8	จุดเด่นของ ชุมชน	การทอผ้าไหม ประเพณีและพิธีกรรม ได้แก่ พิธีกรรมปันโจลมะมั่วต (เข้าทรง) พิธีกรรมบวชนาค พิธีกรรมแต่งงาน พิธีทำขวัญในพิธีมงคล และ การเล่นดนตรี-เพลงพื้นบ้าน ได้แก่ การเล่นเพลงตรุษ (ตรืต) วงดนตรี พื้นบ้านกันตรึม และคณะยี่เกเขมร

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 58 หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 59 แผนที่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : (แผนที่จังหวัดสุรินทร์, 2564)

4.3.1.2 ประวัติคณะเย็กเขมรบ้านผาง

คณะเย็กเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ มีประวัติความเป็นมาจากที่ครูปลิง ชาวบ้านผางได้เดินทางไปกัมพูชาเพื่อการค้าขายและตั้งถิ่นฐานที่ประเทศกัมพูชา และได้เดินทางกลับมายังบ้านผาง ได้นำเอาศิลปะการแสดง “เย็ก” มาถ่ายทอดการแสดงให้กับชาวบ้านผาง ซึ่งผู้รับถ่ายทอดรุ่นแรกคือ ครูก๊วง ครูปลิงและครูก๊วงได้จัดตั้งคณะเย็กเขมร (สวิง มุ่งดี, 5 มกราคม 2563) โดยสมาชิกคณะเย็กเป็นชาวบ้านผางซึ่งพูดภาษาเขมรในชีวิตประจำวันอยู่แล้วนั้น การถ่ายทอดการแสดงจึงเป็นเรื่องที่ง่ายและรวดเร็วในการฝึกซ้อมการแสดง คณะเย็กเขมรในรุ่นแรกใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบการแสดง ออกทำการแสดงทั้งงานจ้างและงานล้อมผ้าขายบัตรเข้าชม การเร่อกแสดงของคณะเป็นแรมเดือนและด้วยวิธีการเดินเท้าไปยังที่ต่าง ๆ จึงลดทอนเครื่องดนตรีจากวงปี่พาทย์ให้เหลือเพียงเครื่องดนตรีหลัก คือ ปี่สไล กลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดจนมาถึงปัจจุบัน ส่งผลให้วงปี่พาทย์หายไปเป็นที่สุด

คณะเย็กเขมรบ้านผางในรุ่นที่ 3 อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของ ครูเหิร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดการแสดงเย็กเขมรจากครูปลิง (รุ่นที่ 2) สมาชิกคณะเย็กยังคงเป็นชาวบ้านผางและสมาชิกในครอบครัวของครูเหิร การแสดงเย็กเขมรของรุ่นที่ 1 และ 2 ใช้ผู้ชายเป็นนักแสดงหลักทั้งบทตัวพระ ตัวนาง และตัวเบ็ดเตล็ด ส่วนผู้รำประกอบบทใช้ผู้หญิงแสดง เมื่อถึงรุ่นของครูเหิร ได้ใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงในบทตัวละครหลักตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท ส่วนตัวเบ็ดเตล็ดยังคงใช้ผู้ชายในการแสดง ซึ่งรูปแบบการแสดงในช่วงของครูเหิร ได้รับการสืบทอดมาถึงปัจจุบันในรุ่นที่ 4 ภายใต้การควบคุมดูแลของนางสวิง มุ่งดี

นางสวิง มุ่งดี หัวหน้าคณะเย็กเขมรบ้านผางในปัจจุบัน (สวิง มุ่งดี, 5 มกราคม 2563) กล่าวถึงการได้รับการถ่ายทอดการแสดงเย็กเขมรมาจากนายเหิร ซึ่งนายเหิรได้รับการถ่ายทอดมาจากครูปลิง และครูก๊วง การสืบทอดการแสดงด้วยวิธีการ मुखપາຣະຈາກจากการฝึกซ้อมและการทำการแสดงในแต่ละครั้ง คณะเย็กเขมรบ้านผางมีพัฒนาการในด้านต่าง ๆ มาโดยตลอด บางช่วงเวลาที่หยุดทำการแสดง และได้รับการรื้อฟื้นทำการแสดงอีกครั้งเมื่อราวประมาณปี 10 ปีที่ผ่านมา พัฒนาการสำคัญของคณะเย็กเขมรบ้านผางในด้านของนักแสดงที่แต่เดิมนั้นใช้ผู้ชายแสดงล้วน ยกเว้นใช้ผู้หญิงแสดงในบทบาทผู้รำประกอบบทเท่านั้น ภายหลังได้ปรับเปลี่ยนมาใช้ผู้หญิงแสดงในบทบาทต่าง ๆ ยกเว้นบทบาทตัวเบ็ดเตล็ดที่ต้องใช้ผู้ชายแสดงเท่านั้น ในด้านวงดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมใช้วงปี่พาทย์เปลี่ยนรูปมาโดยวิธีตัดทอนเครื่องดนตรีออกเหลือเพียง ปี่สไล สำหรับเป็นเครื่องดนตรีในการทำ

ทำนองเพลง และกลองรำมะนา 1-3 ใบ สำหรับเป็นเครื่องดนตรีในการทำจังหวะ เพลงในทำนองต่าง ๆ ยังคงรักษาแบบดั้งเดิมไว้ ด้านกระบวนการทำรำและรูปแบบ ขั้นตอนการแสดงยังคงรักษาแบบดั้งเดิม ในด้านเครื่องแต่งกายมีการปรับเปลี่ยนตามสมัยนิยม แต่เดิมนั้นนักแสดงสวมเสื้อแขนกระบอกยาวสีดำ มีการประดับลวดลายที่เสียด้วยกระดาษหรือโลหะเงิน เครื่องประดับศีรษะทำจากไม้และโลหะ ประดับด้วยลูกปัดแก้วสี กรองคอร้อยเป็นพวงระย้าด้วยลูกปัดแก้วสี แต่งหน้าด้วยแป้งสีขาวนวล ในช่วงของนางสวิง มุ่งดี เป็นช่วงเวลาในการรื้อฟื้นการแสดง การเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบต่าง ๆ จึงเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยมและเท่าที่จัดหาได้ โดยเฉพาะวัสดุบางชนิดที่ไม่สามารถหาได้ เช่น ลูกปัด แก้วสีต่าง ๆ ประการสำคัญยังคงรักษารูปแบบ ขั้นตอน กระบวนท่ารำ และองค์ประกอบต่าง ๆ แบบดั้งเดิมของการแสดงยี่เกเขมรบ้านผางที่ได้รับถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นถึงปัจจุบัน

4.3.1.3 แผนผังการสืบทอดการแสดง



ภาพที่ 60 นางสาวิง มุ่งดี หัวหน้าคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.1.4 ข้อมูลประชากรในคณะยี่เกเขมรบ้านผาง

ตารางที่ 5 ข้อมูลประชากรในคณะยี่เกเขมรบ้านผาง

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	ตำแหน่ง
1	นางสวิง มุ่งดี	หัวหน้าคณะ /ผู้ควบคุมและฝึกซ้อมการแสดง และแสดงตัวพระเอก
2	นางละมุน บรรเทงใจ	ตัวนางเอก
3	นางไพล ดาทอง	ตัวนางเอก
4	นางประยงค์ ดาทอง	ตัวพระเอก
5	นางสาวกองแก้ว งามเลิศ	ผู้รำประกอบบท
6	นางอนงค์ พางาม	ผู้รำประกอบบท
7	นางระเปียบ บรรเทงใจ	ผู้รำประกอบบท
8	นางละออง ดาทอง	ผู้รำประกอบบท
9	นางสมนึก มุ่งดี	ผู้รำประกอบบท
10	นายเชียน บรรเทงใจ	นักดนตรี
11	นายบุญรอด สำรวมจิตร	ตัวเบ็ดเตล็ด / นักดนตรี
12	นายโพน ดาทอง	ตัวเบ็ดเตล็ด / นักดนตรี
13	นายเชียว ศรีแก้ว	นักดนตรี
14	นายวาง ดาทอง	นักดนตรี
15	นายลี ดาทอง	นักดนตรี
16	นายพีระพัฒน์ พามา	นักดนตรี

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางข้อมูลประชากรในคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ซึ่งผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลปี พ.ศ. 2565 มีสมาชิกในคณะยี่เกเขมรบ้านผางจำนวน 16 คน ที่เป็นนักแสดงและนักดนตรีประจำคณะ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มเยาวชนที่เป็นบุตรหลานของสมาชิกในคณะเข้าร่วมฝึกซ้อมและแสดงในบางครั้งอีกด้วย สมาชิกคณะยี่เกเขมรบ้านผางมีนางสวิง มุ่งดี อายุ 77 ปี เป็นหัวหน้าคณะ นางละมุน บรรเทงใจ อายุ 73 ปี เป็นผู้ร่วมฝึกซ้อมและควบคุมการแสดง ซึ่งทั้งสองท่านได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้การแสดง ยี่เกเขมรจากครูเหิร ซึ่งเสียชีวิตเมื่อปี พ.ศ. 2564 ในอายุ 88 ปี โดยที่ครูเหิร ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้การแสดง ยี่เกเขมรจากครูก๊ว และครูปลิง (ผู้วิจัยสัมภาษณ์นางสวิง มุ่งดี ไม่ทราบอายุของครู

ก๊วง และครูปลิง และ พ.ศ. ที่เสียชีวิต) (สวิง มุ่งดี, 24 ตุลาคม 2564) สมาชิกในคณะเย็กเขมรในรุ่นของครูปลิง ครูก๊วง นักแสดงเป็นผู้ชายล้วน โดยที่ผู้ชายรับบทบาททุกตัวละคร และเริ่มเปลี่ยนมาเป็นนักแสดงหญิงในช่วงของครูเทิร แต่ยังคงให้นักแสดงชายแสดงเป็นตัวเบ็ดเตล็ด ส่วนนักแสดงตัวละครอื่นและผู้รำประกอบบทเป็นหน้าที่ของผู้หญิง สมาชิกในคณะเย็กเขมรสุรินทร์ เป็นเครือญาติพี่น้องในสายตระกูลเดียวกัน และคนในชุมชนที่มีความสนใจร่วมแสดง



ภาพที่ 61 สมาชิกคณะเย็กเขมรสุรินทร์บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
แสดงในงานมหกรรมสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก จังหวัดสุรินทร์
เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2562 ณ ศาลากลางจังหวัดสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2562)

จากภาพที่ 61 สมาชิกคณะเย็กเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์
แสดงในงานมหกรรมสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก จังหวัดสุรินทร์ เมื่อ
วันที่ 24 พฤษภาคม 2562 ณ ศาลากลางจังหวัดสุรินทร์เรียงจากซ้ายไปขวาตามลำดับ (ชุดสีเหลือง
เท่านั้น) ดังนี้

1. นางระเปียบ บรรเท็งใจ
2. นางอนงค์ พางาม
3. นางละออง ดาทอง

4. นางสาวนิก มุ่งดี
5. นางละมุน บรรเทงใจ
6. นางกองแก้ว งามเลิศ
7. นางสาว มุ่งดี
8. นางประยงค์ ดาทอง
9. นางไพล ดาทอง

การสืบทอดการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ เป็นการสืบทอดในรูปแบบสายตระกูล เครือญาติในชุมชน การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการแสดงจึงเป็นการจัดการภายในสายตระกูล และสมาชิกที่เป็นเครือญาติในชุมชนที่มีความสนใจร่วมฝึกการแสดง การตัดสินใจรับสมาชิกของคณะยี่เกขึ้นอยู่ในการตัดสินใจของหัวหน้าคณะยี่เกเท่านั้น สมาชิกใหม่ที่ต้องการเข้าร่วมฝึกและสมาชิกที่ต้องการลาออกหรือเลิกอาชีพยี่เกต้องผ่านพิธีกรรมขอขมาเป็นศิษย์และลาออกจากเป็นศิษย์ด้วยพานดอกไม้และสุรา อีกทั้งการปฏิบัติตัวอย่างเคร่งครัดทั้งความเชื่อและทักษะความสามารถ โดยเฉพาะด้านการร้องและการรำ ที่เป็นลักษณะสำคัญของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ การสืบทอดความรู้ในรูปสายตระกูล เนื่องด้วยเป็นอาชีพที่ใช้เลี้ยงชีพ ความรู้และลักษณะเฉพาะของการแสดง จึงเป็นการถ่ายทอดความรู้ภายในคณะ การรับสมาชิกของคณะจึงเป็นเรื่องสำคัญที่คณะยี่เกเชมรปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ประการสำคัญในการสืบทอดด้วยสายตระกูล ผนวกกับความเชื่ออำนาจผีบรรพบุรุษที่มีอิทธิพลต่อการใช้ชีวิตและการแสดง เป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยรักษาการแสดงยี่เกเชมรให้คงอยู่เป็นมรดกของสายตระกูล การเคารพกราบไหว้ทุกวันพระ การไม่ทิ้งเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ไม่ได้ทำการแสดงแล้ว ซึ่งเป็นการรักษาองค์ประกอบที่เป็นสิ่งของอันเป็นหลักฐานสำคัญของการศึกษาการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

4.3.2 ขั้นตอนการแสดง

ขั้นตอนการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ เริ่มต้นจากมูลเหตุต่าง ๆ คือ การจัดการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ เกิดจากเหตุผล 2 ประการ คือ ประการแรก จัดจ้างการแสดงเพื่อเป็นมหรสพสมโภชในงานประเพณี เทศกาลของชุมชน เช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีแซนโชนดา (สารทเดือนสิบ) ประเพณีทำบุญต่าง ๆ ของชุมชน ประการที่ 2 คือ จัดจ้างการแสดงเพื่อเป็นเครื่องแก้บนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น การแก้บนเมื่อสำเร็จตามที่ปรารถนา เช่น อาการป่วยไข้ การเริ่มต้นหน้าที่การงาน เป็นต้น การจัดการแสดงในรูปแบบ 2 ประการข้างต้น เป็นการจ้างโดยมีผู้ว่าจ้าง และทำข้อตกลงต่าง ๆ ก่อนทำการ

แสดง นอกจากนี้ยังการจัดการแสดงอีก 2 ประการ คือ การจัดการแสดงโดยคณะยี่เกเขมรเอง เพื่อ ล้อมผ้าเก็บค่าเข้าชม และการจัดการแสดงเพื่อเป็นการสาธิตการแสดงบางช่วงบางตอน เป็นต้น ใน การจัดการแสดงโดยมีเจ้าภาพว่าจ้างนั้น ผู้ว่าจ้างทำการหาฤกษ์ วันเวลา โดยไม่นิยมแสดงหรือจัด งานในวันขึ้น 2 ค่ำ และวันแรม 2 ค่ำ หรือวันจรม (พล ปานทอง, 2565) ผู้ว่าจ้างต้องเตรียมหล้าขาว 1 ขวด กรวยดอกไม้ 5 กรวย หมากพลูหรืออย่างละ 5 คำ ใส่พานด้วยกัน เพื่อนำมาแจ้งการแสดง เป็นเสมือนคำมัดจำ และทำการยกไหว้ครูบอกถึงเหตุผลที่มาจัดแจ้งการแสดงในครั้งนี้ และทำการนัด หมายวัน เวลา สถานที่ ข้อปฏิบัติ และสิ่งของที่ต้องเตรียมให้คณะยี่เกเขมร โดยเฉพาะสิ่งของที่ใช้ใน พิธีกรรมไหว้ครู หลังจากนั้นหัวหน้าคณะยี่เกเขมรจึงเรียกสมาชิกทำการฝึกซ้อม และเมื่อถึงวันที่ต้อง เดินทางออกไปแสดง หัวหน้าคณะพร้อมสมาชิก ทำพิธีบอกกล่าวครูอาจารย์ที่หิ้งบนบ้านของหัวหน้า คณะยี่เกเขมรเพื่อบอกกล่าวและขอพรในการเดินทางและทำการแสดงให้ลุล่วงด้วยดี อีกทั้งเชิญครูฤๅษี (พ่อแก่) ออกจากหิ้งพร้อมเดินทางไปทำการแสดง แล้วจึงเริ่มตามขั้นตอนการแสดง ขั้นแรก คือ การ ปลุกโรงชั่วคราวไม่หันหน้าไปทางตะวันตก และไม่แสดงใต้ถุนอาคาร แบ่งพื้นที่เป็นเวที ที่พักผู้แสดง เวทีดนตรี ขั้นที่ 2 คือ การไหว้ครูและเบิกโรง ขั้นที่ 3 คือ การแสดงดำเนินเรื่องอย่างละคร และขั้นที่ 4 คือการลาโรง



ภาพที่ 62 พิธีบอกกล่าวก่อนจัดการแสดงที่หิ้งครูบนบ้านหัวหน้าคณะยี่เกเขมรสุรินทร์
คณะยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง ต.เมืองลีง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์มีรูปแบบและขั้นตอนการแสดง ที่ยึดปฏิบัติกันต่อมาอย่างเคร่งครัด ถึงแม้การแสดงในครั้งนั้นจะแสดงแบบเต็มเรื่อง ตัดเรื่อง หรือเพื่อสาธิต จะมีรูปแบบการแสดงโดยเริ่มจากการไหว้ครู การโหมโรง การแสดงออกแขก การดำเนินเรื่อง และการลาโรง แต่หากเป็นการแสดงที่ได้มีรูปแบบสมบูรณ์แล้วนั้น จะมีการพ้อนรำเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ได้แก่ รำไหว้ครู รำโหมโรง รำอวดความสามารถ รำเดี่ยว รำคู่ แทรกอยู่ระหว่างการดำเนินเรื่อง ซึ่งเป็นรูปแบบที่ผู้วิจัยศึกษา มีรูปแบบและขั้นตอนการแสดง คือ การไหว้ครู การร้องออกแขก การเล่นออกแขก การรำเบิกโรง การดำเนินเรื่อง การลาโรง การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ มีขั้นตอนการแสดง ดังนี้

ก. การไหว้ครู ขนบธรรมเนียมที่สำคัญของลิเกเชมรคณะญาณศิลป์ ก่อนแสดงทุกครั้งจะต้องมีการไหว้ครู ซึ่งนักดนตรีและนักแสดงทุกคนต้องแสดงความเคารพนับถือ เพื่อเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ โดยหมายถึงครูเทพยดา ครูผู้เคยประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านดนตรี ขับร้อง พ้อนรำ และครูผู้ล่วงลับไปแล้ว ขอให้ครูบันดาลให้เล่นดนตรีและแสดงลิเกเชมรได้ไพเราะ ไม่มีผิดพลาด และขอให้มีความสุขภาพร่างกายแข็งแรงอย่าได้เจ็บป่วย

ข. การโหมโรง เป็นสัญญาณของการเริ่มการแสดง โดยจะมีการร้องเพลงโหมโรงประกอบดนตรี คือ ปี่สะไล และกลองรำมะนา

ค. การรำโชว์ เป็นชุดเบิกโรงที่มีผู้แสดงออกมารำโชว์ เป็นท่ารำที่พร้อมเพรียงกัน โดยการนั่งลงแล้วรำในท่าจิ้งกิ้งขมุลูด ซึ่งเป็นการรำในท่าคุกเข่า เป็นการแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ รำในจังหวะช้า ๆ และร้องเพลงประกอบการรำ การรำโชว์นี้ 3 รอบ จบแล้วก็กลับเข้าหลังเวทีไป

ง. การรำทยอย เป็นการรำที่สวยงาม โดยมีผู้รำทั้งชายและหญิงออกมารำอย่างพร้อมเพรียงสวยงาม รำทยอยจบเพลง 3 จบ แล้วกลับเข้าหลังเวทีไป

จ. การออกแขก ขั้นตอนนี้เป็นการแสดงของตัวตลกออกมาทักทายผู้ชมว่าวันนี้ดีใจที่ได้เดินทางมาถึงที่นี่ มีงานอะไรใหญ่โตหรือ ถึงได้มีผู้คนมากมายนัก แล้วก็เล่นมุขตลกไปตามถนัด และสลับกับการร้องเพลงเชิญชวนมาชมลิเกเชมรด้วยกัน

ฉ. การดำเนินเรื่อง เป็นการแสดงเรื่องราวโดยผู้แสดงที่เป็นตัวประกอบออกมาก่อนตามบทบาทที่ได้รับ โดยใช้เครื่องดนตรี คือ ปี่สะไล เป็นตัวย่นในการให้จังหวะต่าง ๆ จากนั้นก็เริ่ม

แสดงตามเนื้อเรื่อง ประกอบการแสดงตลกและการร้องเพลงตามคำขอของผู้ชม (ชรัตน์ เสริมทรัพย์, 2560)

จากการศึกษาขั้นตอนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ซึ่งมีความคล้ายกับขั้นตอนการแสดงลิเกแบบกรุงเทพมหานครและภาคกลาง ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553b) ได้อธิบายขั้นตอนการแสดงลิเกในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน ฉบับเสริมการเรียนรู้ เล่ม 15 ซึ่งขั้นตอนการแสดงแบ่งได้เป็น 4 ช่วง คือ โหมโรง ออกแขก ละคร และลาโรง ดังนี้

ก. โหมโรง เป็นการบรรเลงปีพาทย์ตามธรรมเนียมการแสดงละครรำของไทยเพื่อบูชาเทพยดาและครูอาจารย์ พร้อมทั้งอัญเชิญมาปกป้องรักษาและอำนวยความสะดวกให้แก่การแสดงเป็นช่วงเดือนให้ผู้แสดงเตรียมตัวให้พร้อมและยังเป็นสัญญาณแจ้งแก่ประชาชนที่อยู่ทั้งใกล้และไกลให้ทราบได้ว่าจะมีการแสดงลิเกและใกล้เวลาลงโรงแล้ว จะได้ชักชวนกันมาให้ชม

ข. ออกแขก เป็นการแสดงเพื่อค่านับครู อวยพรผู้ชม ขอบคุณเจ้าภาพ แนะนำเรื่องรวมทั้งอวดฝีมือการร้องรำของผู้แสดงและความหรูหราของเครื่องแต่งกาย เพื่อให้ผู้ชมสนใจและเตรียมพร้อมที่จะชมต่อไป ออกแขกเป็นการเบิกโรงของลิเกโดยเฉพาะการออกแขกมี 4 ประเภท คือ ออกแขกรดน้ำมนต์ ออกแขกหลังโรง ออกแขกรำเบิกโรง และออกแขกออกตัว

ออกแขกรำเบิกโรง มีการรำเบิกโรงแทรก 1 ชุดก่อน ลงท้ายด้วยเพลงซุ้มเซอวยพรผู้ชม รำเบิกโรงนี้มักใช้ลูกหลานของผู้แสดงที่มีอายุน้อย ๆ เพื่อให้ฝึกเด็ก ๆ ให้เจนเวที เป็นการรำชุดสั้น ๆ

ออกแขกอวดตัว เป็นการออกแขกที่คล้ายกับออกแขกรำเบิกโรง แต่เปลี่ยนจากรำเดี่ยวหรือรำถวายมือมาเป็นการอวดตัวแสดงทั้งโรง ผู้แสดงทุกคนจะแต่งเครื่องลิเกหน้าโดยได้โพหรือพระเอกอาวุโส ร่วมกันร้องเพลงประจำคณะ ต่อด้วยการแนะนำผู้แสดงเป็นรายตัว จากนั้นผู้แสดงออกมารำเดี่ยวหรือรำหมู่ หรือรำพร้อมกันทั้งหมด ส่วนคนที่ไม่ได้รำจะยืนรอ เมื่อรำเสร็จก็ร้องเพลงซุ้มเซอวยพร แล้วทยอยกันกลับเข้าไป

ค. ละคร เป็นการแสดงตามเรื่องราวที่ได้โผซึ่งเป็นผู้กำหนดขึ้นก่อนการแสดงเพียงเล็กน้อย โดยเล่าเรื่องพร้อมทั้งแจกแจงบทบาทด้วยปากเปล่า ให้ผู้แสดงแต่ละคนฟังในขณะที่กำลังแต่งหน้าหรือแต่งตัวกันอยู่ที่หลังโรง การแสดงจะเริ่มต้นหลังจากจบการออกแขกแล้ว ส่วนได้โผจะคอยกำกับอยู่ข้างเวทีจนกว่าเรื่องจะดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย

การแสดงในฉากแรก ๆ เป็นการเปิดตัวละครสำคัญในเรื่อง ผู้แสดงจะส่งสัญญาณให้นักดนตรีบรรเลงเพลงสำหรับรำออกจากหลังเวที เช่น เพลงเสมอ หรือเพลงมะลิซ้อน เมื่อรำวนซ้ายมาถึงหน้าตั้งหรือเตียงที่วางอยู่กลางเวทีก็นั่งลง หรือรำท่าถวายมือยกเท้าขึ้นไปนั่งแต่กลับยืนอยู่หน้าเตียง แล้วร้องเพลงแนะนำตนเองและตัวละครที่สวมบทบาท และร้องดำเนินเรื่อง เมื่อตัวแสดงหมดบทบาทในการออกมาครั้งแรกแล้ว ก็ลงโรงด้วยการร้องเพลงแจ้งให้ผู้ชมทราบว่า ตนคิดอะไรและจะเดินทางไปไหน จากนั้นปีพาทย์ทำเพลงรำเสมอให้ผู้แสดงรำออกไป

การแสดงในฉากต่อ ๆ ไป ผู้แสดงเดินกรายท่าออกมา ผู้บรรยายหลังโรงจะแจ้งสถานที่และสถานการณ์ในท้องเรื่องให้ผู้ชมทราบ แล้วจึงดำเนินเรื่องไปจนจบฉากอย่างรวดเร็ว เมื่อผู้แสดงหมดบทบาทของตนเอง ก็จะร้องเพลงด้วยเนื้อความสั้น ๆ แล้วกลับออกไปด้วยเพลงเชิด ซึ่งใช้สำหรับการเดินทางที่รวดเร็ว

การแสดงในฉากจบ มักเป็นฉากตัวโกงพ่ายแพ้แก่พระเอก ผู้แสดงเรื่องทั้งหมดออกมาไล่ล่ากัน ประทะฝีปากและฝีมือกัน โดยในตอนสุดท้ายพระเอกเป็นผู้ชนะ ส่วนตัวโกงพ่ายแพ้และได้รับบาดเจ็บสาหัสต้องหนีไป หรือยอมจำนน อยู่ ณ ที่นั้น

ง. ลาโรง เป็นธรรมเนียมการแสดงละครไทยที่มีการบรรเลงปีพาทย์ลาโรง ผู้แสดงกราบอำลาผู้ชม ได้โผก่่าวขอบคุณ และเชิญชวนให้ติดตามชมการแสดงคณะของตนในโอกาสต่อไป

ขั้นตอนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ของคณะยี่เกบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ดังนี้

4.3.2.1. การไหว้ครู ขั้นตอนสำคัญของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ไม่สามารถตัดออกได้เด็ดขาด เป็นความเชื่อที่คณะยี่เกเขมรปฏิบัติสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน และเป็นที่ยึดพาทั้งในการแสดงและการดำเนินชีวิต โดยขั้นตอนการไหว้ครูเริ่มที่สมาชิกในคณะยี่เกทำพิธีไหว้ครูที่หลังโรงแสดง มีเครื่องเช่นสังเวยตามธรรมเนียม เพื่อบอกกล่าวและขอให้การแสดงลุล่วงไปด้วยดี

4.3.2.2 การโหมโรง หรือการร้องออกแขก ขั้นตอนหลังไหว้ครูเสร็จ นักดนตรีบรรเลงเพลงประกอบก่อนการแสดง เป็นเพลงบรรเลงทั่วไปที่มีจังหวะสนุกเร้าใจ และมีการร้องเพลงและบรรเลงโหมโรงอยู่ด้านหลังเวที หรือข้างเวทีแสดง นับสำคัญเพื่อเป็นการบอกกล่าวให้ผู้แสดงและผู้ชมได้เตรียมความพร้อมในการแสดง อีกทั้งเพื่อเป็นการบูชาครู อัญเชิญลงมาอำนวยพรให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

4.3.2.3 การรำเบิกโรง ขั้นตอนการแสดงเพื่อโชว์ความสามารถของชาวนกขัตติยกษัตริย์ เป็นการรำเบิกโรงในเพลงต่าง ๆ เช่น รำจิ้งกิ้งขมขม รำทยอย รำแถวโรง เป็นต้น โดยที่เมื่อถึงเวลาแสดงจะเริ่มด้วยการรำเบิกโรงของตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบ โดยเฉพาะผู้รำประกอบ บทเรียงแถวออกมารำด้านหน้าเวทีในเพลงต่าง ๆ อย่างพร้อมเพรียง และในบางเพลงมีตัวพระ ตัวนางที่เป็นตัวละครหลักของเรื่องที่แสดงในครั้งนั้นออกมาำนำหน้า การรำเบิกโรงมีนัยสำคัญเพื่อเป็นการบูชาครูเทพเจ้า กล่าวอวยพรต่อผู้แสดง ผู้ชม และเจ้าภาพ อีกประการเพื่อเป็นการแสดงถึงความสามารถในการฟ้อนรำและดึงดูดความสนใจเพื่อนำเข้าการแสดงดำเนินเรื่องต่อไป การรำเบิกโรงเป็นการรำที่คณะยี่เกเขมรสุรินทร์ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เพลง และคำร้อง ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ และสืบทอดเป็นการเฉพาะในคณะเท่านั้น จึงทำให้การรำเบิกโรงของคณะยี่เกเขมรมีความโดดเด่นแตกต่างกันออกไป

4.3.2.4 การออกแขกอวดตัว ขั้นตอนการแสดงที่เป็นการอวดตัวของนักแสดง สำหรับการดำเนินเรื่องในครั้งนั้น การออกแขกอวดตัวเป็นการแนะนำนักแสดงที่ตัวละคร เริ่มจากผู้แสดงเบ็ดเตล็ดตัวลิง ตัวยักษ์ ออกมาำทำท่าตามกิริยาของตัวละคร เช่น ตัวลิง ออกมาำกระโดดโลดเต้น เลียนแบบท่าทางของลิง และเจ้าของคณะโยนกล้วยสุกไปที่กลางเวที ให้ตัวลิงปอกกล้วยกิน กลางเวทีชวนให้ผู้ชมได้หัวเราะ และตามด้วยตัวยักษ์ ออกมาำทำท่าหน้าเกรงขาม ถือกระบองรำไปมา จากนั้นจึงเป็นการออกตัวของนักแสดงพระอินทร์ หรือเปรี้ยะเอิ้น ออกมาำเดี่ยวแสดงความสามารถ และการฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะยี่เกเขมร เพื่อรำเดี่ยวพระอินทร์เสร็จ หัวคณะหรือโต้โผประกาศถึงเรื่องในการแสดง และเล่าถึงโครงเรื่องอย่างกระชับแล้วจึงเริ่มดำเนินเรื่อง

4.3.2.5 การดำเนินเรื่อง ขั้นตอนการแสดงที่สำคัญของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่แสดงในรูปแบบของละครประกอบการฟ้อนรำ ดนตรี และการขับร้อง เพื่อเล่าเรื่องราวแสดง การดำเนินเรื่องเริ่มด้วยการเบิกตัวละครหลักเพื่อนำตัว และเริ่มแสดงเข้าเรื่องตามบทการแสดง มีการแสดงรำเดี่ยว รำคู่ รำอวดความสามารถ แทรกอยู่ระหว่างการดำเนินเรื่อง การดำเนินเรื่องในแต่ละฉากจะมีผู้บรรยายหลังโรงแสดง ประกาศแจ้งถึงสถานการณ์และสถานที่ในการเรื่องที่กำลังแสดง การดำเนินเรื่องในแต่ละฉากนิยมนำเข้าเรื่องด้วยการฟ้อนรำร่วมกัน และจบฉากด้วยการฟ้อนรำร่วมกันระหว่างผู้แสดงหลักในฉากนั้นกับผู้รำประกอบบท การดำเนินเรื่องในแต่ละครั้งจะมีหัวหน้าคณะเป็นผู้กำหนดฉากที่จะแสดงและการยุติการแสดง หรือการรวบรัดฉากการแสดงที่ขึ้นอยู่กับหัวหน้าคณะ

4.3.2.6 การลาโรง ขั้นตอนการแสดงช่วงสุดท้าย เมื่อจบการดำเนินเรื่อง ผู้แสดงทุกคนออกมาร้อง รำ เพลงอวยพร ขอบคุณเจ้าภาพ ผู้ชม และครูเทพที่ช่วยอำนวยความสะดวกให้การแสดงลุล่วงมาถึงช่วงสุดท้าย และขอพร อำนาจพรให้แก่เจ้าภาพ ผู้ชม และคณะเยเก อีกทั้งเชิญชวนให้ติดตามและติดต่อมาทำการแสดงในโอกาสต่อไป และเมื่อร้องเพลงต่าง ๆ จบแล้วนั้น เจ้าภาพนำเครื่องบูชาครูและค่าจ้างที่เหลื่อมามอบให้หัวหน้าคณะเยเกเพื่อเป็นการสิ้นสุดการแสดง



ภาพที่ 63 ขั้นตอนการแสดงโหมโรง หรือการร้องออกแขกของคณะเยเกเขมรบ้านผาง
แสดงสาธิตเพื่อบันทึกข้อมูลการแสดงเยเกเขมรสุรินทร์ให้กับผู้วิจัย วันที่ 12 - 14 เมษายน พ.ศ. 2564
ณ บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 64 ขั้นตอนการแสดงออกแขกอวดตัวของคณะเย่เกเขมรบ้านผาง
แสดงสมโภชน์ในงานอุปสมบทนายพิระพัฒน์ พามา วันที่ 16 มกราคม พ.ศ. 2565
ณ บ้านปรือรุ่ง ต.เชื้อเพลิง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

โดยสรุปขั้นตอนการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ของคณะเย่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ มีขั้นตอนการแสดงที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา เริ่มด้วยการการไหว้ครู เพื่อบอกกล่าวครู เทพ และขอให้การแสดงลุล่วงไปด้วยดี หลังจากไหว้ครูเรียบร้อยแล้ว นักดนตรีทำการโหมโรงหรือการร้องออกแขก เมื่อถึงเวลาแสดงตามกำหนดจึงเริ่มการรำเบิกโรงเพื่อเป็นการบูชาครูเทพเจ้า กล่าวอวยพรต่อผู้แสดง ผู้ชม และเจ้าภาพ และตามด้วยการออกแขกอวดตัว แนะนำนักแสดงที่ละตัวละครที่จะดำเนินเรื่อง เมื่อออกแขกอวดตัวเรียบร้อยแล้วครบทุกตัวละครหลัก จึงดำเนินเรื่อง เริ่มแสดงเข้าเรื่องตามบทการแสดง มีการแสดงรำเดี่ยว รำคู่ รำอวดความสามารถ การดำเนินเรื่องในแต่ละฉากจะมีผู้บรรยายหลังโรงแสดง การดำเนินเรื่องในแต่ละครั้งจะมีหัวหน้าคณะเป็นผู้กำหนดฉากที่จะแสดง และการยุติการแสดง เมื่อจบการแสดงนักแสดงทุกคนออกมารำลาโรงเพื่ออวยพร ขอบคุณเจ้าภาพ ผู้ชม และครูเทพที่ช่วยอำนวยความสะดวกให้การแสดงสำเร็จด้วยดี ขั้นตอนการแสดงในแต่ละครั้งมีปัจจัยของการจัดการแสดงที่แตกต่างกันออกไป เช่น ระยะเวลาในการแสดงที่มากหรือน้อยตามที่ตกลงก่อนการแสดง การตัดบทหรือขั้นตอนการแสดงออกไป เช่น ตัดบทของการดำเนินเรื่องให้สั้นลงตามระยะเวลา แต่ขั้นตอนการแสดงที่คณะเย่เกเขมรสุรินทร์ไม่ตัดออกได้เลย คือ การไหว้ครู การรำเบิกโรง และการลาโรง ถึงแม้มีข้อจำกัดเรื่องระยะเวลา แต่การร้องเพลงและการแสดงขั้นตอนสำคัญนั้น ถือเป็นการ

ปฏิบัติอย่างเคร่งครัดของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ อัตลักษณ์สำคัญของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่ถือเป็นขั้นตอนการแสดงสำคัญ คือ การร่ำอวดความสามารถของผู้แสดงทั้งรูปแบบเดี่ยว และรูปแบบหมู่ โดยเฉพาะระหว่างการดำเนินเรื่องมีการรำประกอบบท เป็นเบื้องหลังให้กับผู้แสดงหลัก ขั้นตอนการแสดงเกี่ยวกับการรำมีลำดับการรำที่เกี่ยวข้องกับการบูชาครู เทพ และอวยพรแก่เจ้าภาพและผู้ชม ขั้นตอนการรำที่แทรกในการดำเนินเรื่อง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีขั้นตอนการแสดงที่มีรูปแบบเฉพาะตัว และการตัดขั้นตอนการแสดงออกตามปัจจัยต่าง ๆ ได้ตามความเหมาะสม แต่ยังคงรักษาขั้นตอนการรำไหว้ครูเทพและอวดความสามารถผู้แสดงด้วยการร้องและการรำ

4.3.3 การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์

การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์มีการรำที่เป็นกระบวนการรำได้รับการถ่ายทอดแบบสืบทอดกันมา การรำอยู่ในแต่ละช่วงของการแสดง มีการรำที่แบ่งเป็น การรำของผู้แสดงทุกคนเพื่อเป็นการโหมโรงไหว้ครู การรำของผู้แสดงหลักพระ-นาง ที่แทรกระหว่างการดำเนินเรื่อง และการรำของผู้รำประกอบบท ที่รำอยู่ด้านหลังของผู้แสดงหลัก การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์มีท่ารำที่เป็นท่าเฉพาะของแต่ละบทเพลง และท่ารำที่ตีความหมายตามบทบาทการแสดง เช่น รัก เศร้า เรียก และกิริยาท่าทางต่าง ๆ จากการศึกษาการรำของลิเกของอนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ อธิบายถึงการรำของลิเกไว้ว่า การรำของลิเกแต่เดิมการแสดงลิเกไม่มีการรำ เน้นแต่การร้องและเจรจาแต่เมื่อมีการนำองค์ประกอบของการแสดงอาทิ ปี่พาทย์ และเรื่องต่าง ๆ เข้ามาประกอบการแสดง จึงนำแบบแผนของการรำละครมาใช้ โดยลิเกนั้นถือว่า “ลิเกรำเป็นที” คือการรำพอเป็นกิริยา ไม่มีแบบแผนการรำอย่างเคร่งครัด การรำขึ้นอยู่กับความถนัดและความพอใจของผู้แสดงลิเก การรำออกชุด คือ การแสดงระบำเบิกโรง ระบำสลับาภหรือประกอบเรื่อง ซึ่งมีการดัดแปลงเป็นท่ารำของลิเกโดยเฉพาะ รูปแบบการรำในการแสดงลิเกส่วนใหญ่ยึดกระบวนการรำมาตรฐานตามแบบฉบับหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ แต่ในเรื่องของกลวิธีหรือลีลาท่ารำการเรียงลำดับตามกระบวนการท่ารำเฉพาะที่ผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดสืบทอดกันมา จึงทำให้ท่ารำลิเกมีรูปแบบที่เรียกว่า แบบพื้นบ้าน (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559)

การรำในลิเกนั้นแรกเริ่มเดิมทีลิเกไม่มีการรำใช้แต่การร้องและการเจรจาเป็นหลัก ครั้นต่อมาในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ลิเกเริ่มเอียงเข้าหาละคร เอาเรื่องละครมาเล่น เอาปี่พาทย์ละครมาบรรเลง ก็เลยเอารำอย่างละครมาใช้เสียด้วย แต่การรำของลิเกไม่ได้ยึดแบบแผนตามตัวอย่างละครว่า “ลิเกรำเป็นที” ลิเกรำพอเป็นกิริยา ไม่ได้คำนึงถึงความถูกต้องของท่ารำเท่ากับความทันอกทันใจของกระบวนการเล่นลิเก “การรำใช้บท” ลิเกรำใช้บทเหมือนละครแต่ใช้น้อยกว่า เพราะเป็นการรำประกอบคำของตนเอง ท่ารำใช้บทที่ใช้เป็นประจำมีประมาณ 12 ท่า คือ ท่ารัก ท่าโศก ท่าโอด ท่าซี้

ท่าพัดนิ้ว ท่ามา ท่าไป ท่าตาย ท่าคู่ครอง ท่าช่วยเหลือ ท่าเคื่อง ท่าโกรธ “การรำเข้าออก” ลีเกในปัจจุบันไม่นิยมรำเพลงเสมอเข้าออกอย่างโบราณ การรำเข้าโรงของลีเกสมัยนี้ใช้เพลงเชิดและเพลงชั้นเดียว ตัวลีเกจะออกท่าเสมอพอเป็นกริยาแล้วก็เดินเข้าโรงไป และ “การรำชุด” คือการแสดงระบำเบิกโรง ระบำสลัสมาก หรือระบำประกอบเรื่อง ลีเกใดสามารถรำเพลงชุดต่าง ๆ ได้ ถือว่ามีภาษีดีกว่าคนอื่น เพราะในตอนรำชุดนี้เป็นการแสดงความสามารถในการรำอย่างเต็มที่ และเป็นความสามารถเฉพาะตัวที่คนดูจะตื่นตาตื่นใจ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

การรำของยี่เกเขมรสุรินทร์คณะบ้านผางนั้น มีการสืบทอดกระบวนการรำและการรำในแต่ละบทเพลงและบทบาทในการแสดงที่ใช้ทำรำนั้น ผู้แสดงจะต้องมีการฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญและแม่นยำในกระบวนการรำ ผู้แสดงยี่เกเขมรสามารถพร้อมสวมบทบาทการแสดงได้ทุกบทบาทและทุกเมื่อของการแสดง สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเอกลักษณ์สำคัญในการรำของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ อนุกุลโรจนสุขสมบูรณ์ อธิบายถึงการรำสำคัญของลีเกไว้ว่า การรำที่สำคัญในลีเกลักษณะเด่นของการแสดงลีเกนอกจากที่ผู้แสดงจะร้องเพลงไทยเดิมแล้วนั้น ยังต้องรำรำหรือใช้บทให้ถูกต้องตามเกณฑ์เช่นกัน ซึ่งส่วนนี้มีความเชื่อมโยงเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงลีเกทรงเครื่องในเรื่องของพัฒนาการ ซึ่งเชื่อว่าลีเกทรงเครื่องเป็นมรดกทางละคร ซึ่งผู้แสดงต้องรำใช้บทตามจารีตของละครได้ การรำทางลีเกมีลักษณะเด่นที่สำคัญ จำแนกออกเป็น

1. การรำออกตัว การรำออกตัวนี้เป็นการรำที่ผู้แสดงต้องรำรำออกมาหน้าเวที ซึ่งรำประกอบเพลงเชิด รำเพลงเสมอ เป็นต้น ผู้แสดงต้องมีทักษะการรำในหมวดเพลงนี้เป็นอย่างดี
2. รำหน้าเตียง การรำหน้าเตียงนี้เป็นการรำซึ่งผู้แสดงใช้บทหรือรำตีบทในเพลงอัตราสองชั้น เช่น ตัวกษัตริย์ ร้องเพลงขึ้นพลับพลา และรำรำใช้บทเพลง การรำหน้าเตียงนี้จึงมีความหมายในการดำเนินเรื่องและแนะนำตัวละครเป็นสำคัญ
3. รำเกี่ยวหรือการรำเข้าพระเข้านาง การรำเกี่ยวหรือการรำเข้าพระเข้านาง ถือว่าเป็นทักษะขั้นสูงที่ผู้แสดงต้องร้องเพลงและรำใช้บท ที่สำคัญต้องแสดงอารมณ์ตามบทละคร นับว่าเป็นการยากขั้นตอนหนึ่งที่ผู้แสดงทั้งสองคน ต้องแสดงให้ครบขบวนท่าและอารมณ์ให้ผู้ชมประทับใจชื่นชอบ การรำและร้องเพลงเกี่ยว จึงมีความสำคัญที่ผู้แสดงทั้งสองต้องมีปฏิภาณไหวพริบ ร้องเพลงให้อยู่ในแนวเสียงเดียวกันหรือเรียกว่าไม่ป็นลูกระนาด ทั้งสองต้องรำรำให้อยู่ในแบบแผนจารีตที่กำหนด นับว่าสำคัญยิ่งและจะได้ว่าเป็นการแสดงความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดงเช่นกัน

4. รำกระบวนไม้รับ กระบวนไม้รับ หรือการรำในเชิงการต่อสู้ นับว่าเป็นกระบวนท่ารำที่สำคัญถือว่าเป็นเคล็ดลับวิชาหรือกระบวนท่าที่มีแบบแผนเฉพาะศิลปป็นแต่ละท่าน กระบวนไม้รับเชิงการต่อสู้ทั้งไม้รับดาบ ไม้รับทวน ซึ่งกระบวนการรำต่อสู้นี้ครูอาจารย์ได้คิดรูปแบบ และถ่ายทอดเป็นมรดกสืบมานานวัน กระบวนท่าทางบางท่ารำไม่ได้นำมาแสดงอันเนื่องมาจากระยะเวลาในการแสดงหรือปัจจัยอื่น ๆ กระบวนท่าไม้รับเหล่านี้มักสูญหายไปตามกาลเวลาเช่นกัน กระบวนไม้รับจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ผู้แสดงลิเกต้องเรียนรู้และนำมาใช้ในการแสดงตามความเหมาะสม

5. รำวัดความสามารถ การรำในกลุ่มนี้ ได้แก่ การรำเดี่ยว หรือการรำคู่ ซึ่งในการแสดงลิเกซึ่งพบเห็นได้บ่อยคือ ชีม่ารำทวน ชีม่ารำดาบ รำเกี้ยว พระนางออกซุ่มลาวแพน เป็นต้น การรำวัดความสามารถ หรือการรำโชว์นี้เป็นการแสดงทักษะเฉพาะตัวของนักแสดง ซึ่งนิยมแสดงเพื่อแสดงความสามารถของตนให้เป็นที่ประทับใจคนดู หรือบางครั้งเป็นการตอบแทนคนดูด้วยการแสดงที่สวยงาม จึงนับว่าการรำในกลุ่มนี้ผู้แสดงต้องฝึกฝนรำให้ถูกต้องตามแบบแผนของการแสดงลิเกเช่นกัน (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559)

การรำของลิเก ท่ารำเป็นแบบละครนอก แต่ວ່ງไวกว่า (ทั้งเพลงรำและหน้าพาทย์) และมีที่แปลกออกไป คือ 1. การออกฉาก ลิเกจะมีท่าค่านับแล้วจึงรำเสมอวนออกมาหนึ่งรอบ แล้วจึงจะขึ้นนั่งเตียง แล้วยกมือป้องให้พิณพาทย์หยุดเพื่อดำเนินเรื่อง และ 2. ท่ารำ เพลงเชตติโยเข้าแล้วเดินเหยาะ เวลาจะเข้าโรงจับมือ ถ้าต้องการหยุดรำก็ป้องหน้า (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยกระทรวงศึกษาธิการ, 2523)

ผู้วิจัยศึกษาการรำในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ของคณะบ้านผาง เป็นคณะยี่เกที่เน้นการรำเป็นสำคัญ การรำของคณะยี่เกบ้านผาง เป็นการรำที่ได้รับการสืบทอดกระบวนท่ารำมาหลายรุ่น ผู้แสดงต้องเรียนรู้ ฝึกซ้อม ท่ารำของทุกเพลงให้เกิดความแม่นยำ (สวิง มุ่งดี, 24 ตุลาคม 2564) การรำในยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยศึกษาการรำของลิเกจากเอกสารของอนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ดังที่พรรณนารข้างต้นนั้น อันเป็นแนวทางในการเปรียบเทียบรูปแบบการรำของยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งนำมาจัดรูปแบบการรำ แบ่งออกเป็น

1. การรำใช้บท การรำประกอบการร้องและการเจรจา
2. การรำชุด การรำเบิกโรง รำสลับฉาก และการรำประกอบบท

3. การรำออกตัว การรำเข้าและออกโรง และของตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด และผู้แสดงประกอบบท

4. การรำเกี่ยวหรือเข้าพระเข้านาง การรำของตัวพระ ตัวนาง แสดงถึงอารมณ์ตามบทการแสดงในการเกี่ยวพาราสี

5. รำวัดความสามารถ การรำเดี่ยวและรำคู่ของตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด

ผู้วิจัยศึกษาการรำในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ซึ่งแบ่งรูปแบบการรำเป็นการรำใช้บท การรำชุด การรำออกตัว การรำเกี่ยว และการรำวัดความสามารถ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาถึงการรำที่ใช้ในการแสดงยี่เกเชมร ซึ่งแบ่งตามเพลงและบทบาทการแสดงตามเนื้อเรื่อง โดยแบ่งการรำออกเป็น ดังนี้

4.3.3.1 กระบวนท่ารำไหว้ครู (จั่งก้วงลู้ด-คูกเข้า)

4.3.3.2 กระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง)

4.3.3.3 กระบวนท่ารำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอ็น)

4.3.3.4 กระบวนท่ารำทยอย

4.3.3.5 กระบวนท่ารำเกี่ยว

4.3.3.6 กระบวนท่ารำเดินป่า

4.3.3.7 กระบวนท่ารำประกอบบท

4.3.3.8 กระบวนท่ารำลาโรง

4.3.3.9 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ฤๅษี

4.3.3.10 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ลิง

4.3.3.11 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ยักษ์

4.3.3.1 กระบวนทำรำไห้วครู (จังก๊วงลู้ด-คูกเช่า)

จังก๊วงลู้ด เป็นภาษาเขมรถิ่นไทยมีความหมายว่า คูกเช่า เป็นเพลงสำหรับรำเบิกโรงของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นเพลงแรกๆที่ผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบท ทุกคนต้องออกมารำพร้อมกันที่ด้านหน้าเวที ซึ่งกระบวนทำรำของเพลงนี้ผู้แสดงทุกคนใช้ท่ารำเหมือนกัน โดยเริ่มจากการเรียงแถวออกมาหน้ากระดานหน้าเวที โดยที่ผู้แสดงหลักอยู่ด้านหน้าผู้รำประกอบบทอยู่ด้านหลัง ผู้แสดงหลักทำหน้าที่ร้องและรำนำหน้า ส่วนผู้รำประกอบบททำหน้าที่รำตามอยู่ด้านหลัง

กระบวนทำรำเริ่มจากท่าตั้งวงสลับซ้ายขวา และก้าวเท้าสลับไปซ้ายขวาตามจังหวะเพลงที่มีทำนองช้า และหันด้านซ้าย ขวา จากนั้นจึงเริ่มด้วยท่านั่งคูกเช่า และเริ่มทำท่าไห้วบังคม 3 ครั้ง พร้อมทั้งร้องเพลงไปด้วย จากนั้นลุกขึ้นรำในกระบวนท่าแรกที่เริ่มรำ เมื่อกระบวนท่ารำครบชุด ผู้แสดงตัวละครหลักจะหันหน้าไปหาผู้รำประกอบแล้วร้องเพลงในเนื้อหาชวนกันฟ้อนรำ แล้วจึงรำหันหน้ากลับมาคืน ผู้รำประกอบบททำตามท่าที่ผู้แสดงรำอยู่ด้านหน้าจนจบเพลง

กระบวนทำรำเพลงจังก๊วงลู้ดเป็นการถ่ายทอดกระบวนท่าให้กับผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท ท่ารำมีแบบแผนที่ได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น เป็นเพลงรำที่คณะยี่เกเขมรที่แสดงเป็นตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบทต้องได้รับการฝึกหัดเป็นเพลงแรก ๆ ของการฝึกหัดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งผู้วิจัยบันทึกท่ารำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนท่ารำไห้วครู (จังก๊วงลู้ด-คูกเช่า) ดังนี้



ภาพที่ 65 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำไห้วครู (จังก๊วงลู้ด-คูกเช่า)

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8



ลำดับท่าที่ 9



ลำดับท่าที่ 10



ลำดับท่าที่ 11



ลำดับท่าที่ 12



ลำดับท่าที่ 13



ลำดับท่าที่ 14



ลำดับท่าที่ 15



ลำดับท่าที่ 16



ลำดับท่าที่ 17



ลำดับท่าที่ 18



ลำดับท่าที่ 19



ลำดับท่าที่ 20

กระบวนท่ารำไห้ครู (จิ้งกิ้งลู้ด-คูกเช่า) เป็นกระบวนท่ารำที่มีการกำหนดลำดับท่ารำเพื่อใช้ฝึกหัดและแสดงอวดความสามารถของผู้แสดงในคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ กระบวนท่ารำมีการตีความหมายของท่ารำตามบทร้องในบางท่าเช่น ท่าพนม ท่าบังคม ท่าเจรจาเพื่อชวนกันพ้อนรำ เป็นต้น กระบวนท่ารำเป็นท่าจีบแล้วม้วนมือออกด้านข้างลำตัว พร้อมกับเคลื่อนไหวไปอย่างช้า ๆ ตามจังหวะกลอง ส่วนที่สำคัญในการกระบวนท่ารำคือ การก้าวเท้าที่เตะเท้ามาด้านหน้า โยกเท้าไปตามทิศทางที่จะหมุนตัว แล้วจึงหมุนรอบตัวโดยใช้เท้าเป็นส่วนสำคัญในการเคลื่อนไหว กระบวนท่ารำเป็นการปฏิบัติแบบซ้ำไปมาตามลำดับท่า ผู้แสดงยี่เกเขมรจำเป็นต้องฝึกกระบวนท่ารำจิ้งกิ้งลู้ดเพื่อเป็นพื้นฐานในการฝึกปฏิบัติในเพลงรำอื่น ๆ ตามลำดับ

4.3.3.2 กระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง)

การรำแถวโรงในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์เป็นการรำที่ต่อเนื่องจากการรำในเพลงจิ้งกิ้งลู้ด (คุกเข่า) ถือเป็นการรำในเพลงสำคัญเพลงหนึ่งของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ที่ผู้แสดงยี่เกเชมรในบทบาทตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท ต้องได้รับการฝึกหัด ฝึกซ้อมจนเกิดความเชี่ยวชาญและมีความพร้อมเพียงของกระบวนท่ารำ การรำแถวโรงเป็นการรำวัดความสามารถของผู้แสดงในขณะยี่เกเชมรสุรินทร์ที่ฝึกหัดจนเกิดความพร้อมเพียง

กระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง) เป็นกระบวนท่ารำที่นำเสนอถึงเหล่าเทพบุตร เทพธิดา ลงมาพ้อนรำเพื่ออำนวยพรให้กับเจ้าภาพและผู้ชม กระบวนท่ารำลักษณะคล้ายกับเพลงจิ้งกิ้งลู้ด แต่เพิ่มกระบวนท่ารำที่ผู้แสดงหลักและผู้รำประกอบบทหันหน้าเข้าหากัน ผู้แสดงหลักร้องเพลงพรรณนาถึงการอวยพร และชื่นชมเหล่าเทพบุตร เทพธิดา ที่ลงมาพ้อนรำในครั้งนี้ กระบวนท่ารำเป็นท่ารำที่มีแบบแผนได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นให้กับผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท ไว้สำหรับรำโหมโรงก่อนทำการแสดง กระบวนท่าตั้งวงสลับซ้ายขวา และก้าวเท้าไปซ้ายสลับขวา ตามทำนองเพลงจิ้งหะปานกลางจนจบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยบันทึกท่ารำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง) ดังนี้



ภาพที่ 66 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำแถวโรง (โหมโรง)

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8



ลำดับท่าที่ 9



ลำดับท่าที่ 10



ลำดับท่าที่ 11



ลำดับท่าที่ 12



ลำดับท่าที่ 13



ลำดับท่าที่ 14



ลำดับท่าที่ 15



ลำดับท่าที่ 16



ลำดับท่าที่ 17



ลำดับท่าที่ 18



ลำดับท่าที่ 19



ลำดับท่าที่ 20



ลำดับท่าที่ 21



ลำดับท่าที่ 22



ลำดับท่าที่ 23



ลำดับท่าที่ 24

4.3.3.3 กระบวนท่ารำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอิ้น)

เปรี้ยะเอิ้น เป็นภาษาเขมรถิ่นไทย มีความหมายว่า พระอินทร์ ในการรำพระอินทร์เป็นรำสำคัญอีกชุดหนึ่งในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่ใช้สำหรับแสดงในช่วงเบิกโรงก่อนการดำเนินเรื่องการแสดง การรำพระอินทร์เป็นการรำเพื่อสื่อถึงความเชื่อ ความศรัทธา อำนาจของพระอินทร์ในการบันดาลความสำเร็จให้กับคณะยี่เกและทำการแสดงได้ลุล่วงประสบความสำเร็จ ขจัดปัญหาและอุปสรรคต่าง ๆ ตลอดการดำเนินการแสดง การรำพระอินทร์เป็นการรำที่มีกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนและได้รับการถ่ายทอดจากครูยี่เก และสืบทอดกันเฉพาะเครือญาติของคณะยี่เกเขมร ซึ่งถือเป็นการร่วมนความสามารถอีกชุดหนึ่ง ผู้แสดงรำพระอินทร์คือ ตัวพระหลักของการแสดงในครั้งนั้น อีกทั้งความเชื่อเรื่องพระอินทร์ปรากฏในบทร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่อาราธนาอัญเชิญพระอินทร์ลงมาปกป้องรักษาและอำนวยพรต่อคณะยี่เกเขมร

กระบวนท่ารำเริ่มจากผู้แสดงตั้งวงวิ่งออกมากลางเวที แล้วทำท่ารำจีบสลับซ้ายขวา หมุนตัวและทำท่าเดิมทั้ง 4 ทิศ และตั้งวงระดับวงกลางทั้ง 2 มือ โยกตัวไปมา ตามด้วยท่านั่งพร้อมกับพนมมือโยกตัวไปซ้ายขวา 3 ครั้ง ลุกขึ้นรำท่าเดิมที่ตั้งวงกลาง โยกตัวไปมา และจบด้วยท่าตั้งวงวิ่งออกจากเวทีเป็นจบการรำพระอินทร์ ซึ่งผู้วิจัยบันทึกท่ารำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนท่ารำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอิ้น) ดังนี้



ภาพที่ 67 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอิ้น)

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8



ลำดับท่าที่ 9



ลำดับท่าที่ 10



ลำดับท่าที่ 11



ลำดับท่าที่ 12



ลำดับท่าที่ 13



ลำดับท่าที่ 14



ลำดับท่าที่ 15



ลำดับท่าที่ 16



ลำดับท่าที่ 17



ลำดับท่าที่ 18



ลำดับท่าที่ 19



ลำดับท่าที่ 20



ลำดับท่าที่ 21



ลำดับท่าที่ 22



ลำดับท่าที่ 23



ลำดับท่าที่ 24

4.3.3.4 กระบวนทำรำทยอย

การรำเพลงทยอยหรือเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ โดยใช้โครงสร้างทำรำแบบรำทยอย ซึ่งการรำเพลงทยอยเป็นเพลงสำหรับรำแทรกในการดำเนินเรื่อง หรือขึ้นการแสดงโดยใช้เพลงรำเบ็ดเตล็ดมาขึ้นการแสดง หรือแทรกในตอนต่าง ๆ ของเรื่องนั้น เพื่อช่วยให้การแสดงมีความแปลกตาและไม่น่าเบื่อในการชมการแสดงละครเพียงอย่างเดียว อีกทั้งช่วยให้ผู้แสดงหลักได้พักแสดงอีกด้วย การรำเพลงทยอยสามารถรำได้ทั้งตัวละครหลัก ตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท

กระบวนทำรำทยอย เป็นการรำหมู่ในช่วงระหว่างดำเนินเรื่อง เช่น ตอนที่ตัวพระ ตัวนาง เข้าเฝ้า หรือกำลังประกอบพิธีกรรม กระบวนทำรำเพลงทยอย มีทำรำที่เป็นแบบแผนได้รับการถ่ายทอดจากครูยี่เกหรือสมาชิกที่มีความเชี่ยวชาญในการรำสามารถถ่ายทอดกระบวนทำรำสู่ศิลปินรุ่นใหม่ได้ กระบวนทำรำเริ่มจากทำรำลักษณะรำสายเดินออกมากลางเวที ตั้งแถวหน้ากระดานผู้รำหลักอยู่ด้านหน้า ผู้รำประกอบบทอยู่ด้านหลัง รำในกระบวนทำเดียวกันทั้งหมด กระบวนทำรำตั้งวงจับสลับซ้ายขวา และการเดินหมุนตัวไปรอบเป็นวงกลม ทำทั้งหมด 3 ชุด แล้วทำทำรำสายเดินออกจากเวทีเป็นจบการรำทยอย ซึ่งผู้วิจัยบันทึกทำรำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนทำรำทยอย ดังนี้



ภาพที่ 66 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนทำรำทยอย

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8

4.3.3.5 กระบวนท่ารำเกี้ยว

การรำเกี้ยวในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์เป็นการรำที่อยู่ในระหว่างการดำเนินเรื่อง โดยเฉพาะการเจรจาเกี้ยวพาราสีของตัวพระ ตัวนาง การร้องเพลงสลับการเจรจา ช่วงที่ดนตรีบรรเลง รับการรับเพลง ผู้แสดงรำเกี้ยวพาราสีตามกระบวนท่าที่ได้รับถ่ายทอดจากครูยี่เก เพื่อเป็นโครงสร้างของกระบวนท่ารำสำหรับใช้รำเกี้ยวพาราสี และการมีอิสระในการออกแบบท่าทางการรำเกี้ยวพาราสี ในช่วงขณะนั้น ที่เกิดจากความสามารถ ปฏิภาณไหวพริบ และอารมณ์ร่วมระหว่างคู่แสดง ผู้แสดงที่ต้องใช้ท่ารำเกี้ยวในการดำเนินเรื่องและวัดความสามารถ คือ ผู้แสดงหลัก ตัวพระ ตัวนาง ที่ต้องฝึกหัดจนเกิดความเชี่ยวชาญ และสามารถเลือกสรรกระบวนท่ารำที่เป็นอิสระและจากโครงสร้างเดิม ให้มีความสอดคล้องกับเรื่องราวที่กำลังแสดงในขณะนั้น

กระบวนท่ารำของรำเกี้ยว ผู้แสดงทั้ง 2 ฝ่ายหันหน้าเข้าหากัน ผู้แสดงรำสลับซ้ายขวา โดยเป็นท่าจีบตั้งวง และขับร้องเกี้ยวพาราสีตามบท เมื่อจบบทร้องนั้น ๆ ผู้แสดงจะรำเดินรอบเป็นวงแล้วกลับมาอยู่จุดเดิม แล้วจึงร้องเกี้ยวพาราสีบทต่อไป เมื่อจบบทร้องจะรำเดินรอบเป็นวง มีท่าทางการแสดงที่เป็นไปตามบทร้อง เช่น ท่าชี้ ท่าจีบแถม ท่าจีบมือ ท่าปิดป้อง เป็นต้น และกระบวนท่ารำอิสระที่เกิดจากความสามารถของผู้แสดงในการสื่อสารถึงสาระของเรื่องในบทบาทความรัก โลมนาง สัญญา เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยบันทึกท่ารำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนท่ารำเกี้ยว ดังนี้



ภาพที่ 68 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำเกี้ยว

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8



ลำดับท่าที่ 9



ลำดับท่าที่ 10



วิทยาลัย
UNIVERSITY

4.3.3.6 กระบวนทำรำเดินป่า

กระบวนทำรำเดินป่า ชมไพร และเดินทาง เป็นการรำที่วัดความสามารถของผู้รำ ซึ่งผู้รำเป็นผู้แสดงหลักตั้งพระ ตัวนาง และมีผู้รำประกอบบทในบางครั้ง กระบวนทำรำเดินป่าจัดเป็นการรำคู่ และรำหมู่ แทรกอยู่ในการดำเนินเรื่อง ใช้ในการแสดงบทบาทเดินป่า ชมไพร และการเดินทาง ตามเรื่องนั้น ๆ กระบวนทำรำได้รับการถ่ายทอดมาจากครูผู้สอนและกระบวนทำรำเกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้แสดงอีกด้วย

กระบวนทำรำเดินป่า เป็นกระบวนทำรำที่มีโครงสร้างทำรำแบบกระบวนทำรำเกี่ยวพาราสี แสดงบทบาทเชิงชวนกันเดินเที่ยวป่า ตามเนื้อเพลงที่พรรณนาถึงพันธุ์ไม้ ความงามของป่า เปรียบเปรยกับคู่รัก กระบวนทำรำจึงไม่เน้นที่ทำรำ แต่ทำกริยาท่าทางซึ้งมือ จับมือ ปิดป้องไม่ให้โดนตัวของฝ่ายหญิง และผู้รำประกอบมีท่ารำจีบสลับการตั้งวง พร้อมกับเดินเป็นแถวตอน เดินตามผู้แสดงหลัก การรำตามกระบวนทำรำเดินป่าที่ได้รับฝึกหัดตามกระบวนท่าทางตามครูยี่เกที่ถ่ายทอดทำรำให้แก่ผู้แสดง และกระบวนทำรำในบางช่วงที่เป็นอิสระให้กับผู้แสดงในการรำเกี่ยวพาราสีระหว่างการเดินชมป่า และผู้รำประกอบบทรับบทบาทเป็นพี่เลี้ยงหรือผู้ดูแลตัวพระตัวนางตามบทบาทของเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยบันทึกทำรำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนทำรำเดินป่า ดังนี้



ภาพที่ 69 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนทำรำเดินป่า

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8



ลำดับท่าที่ 9



ลำดับท่าที่ 10



ลำดับท่าที่ 11



ลำดับท่าที่ 12



ลำดับท่าที่ 13



ลำดับท่าที่ 14



ลำดับท่าที่ 15



ลำดับท่าที่ 16



ลำดับท่าที่ 17



ลำดับท่าที่ 18



ลำดับท่าที่ 19



ลำดับท่าที่ 20



ลำดับท่าที่ 21



ลำดับท่าที่ 22



ลำดับท่าที่ 23

4.3.3.7 กระบวนท่ารำประกอบบท

การรำประกอบบทเป็นอีกเอกลักษณ์ของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ในการแสดงจะมีผู้รำ 1 กลุ่ม เป็นผู้ทูลทั้งหมตจำนวน 6-10 คน รำอยู่ด้านหลังของผู้แสดงหลักเกือบทุกฉาก และรำในเพลงรำสำคัญต่าง ๆ ร่วมกับผู้แสดงหลัก การรำประกอบบทเป็นการรำเบื้องต้นของผู้ที่ฝึกการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ และผู้รำประกอบบทสามารถเรียนรู้ จดจำบทละคร ทำท่างานแสดง และสามารถแสดงแทนในบทบาทต่าง ๆ ทั้งบทตัวละครหลัก ตัวละครรอง และขับร้องเพลงประกอบการแสดง ผู้รำประกอบบทจึงเป็นอีกเอกลักษณ์ของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ กระบวนท่ารำของผู้แสดงประกอบบท เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดในการฝึกหัดการรำในยี่เกเชมรสุรินทร์ ซึ่งผู้ฝึกการแสดงยี่เกเชมรที่ไม่ใช่ผู้แสดงตัวเบ็ดเตล็ด ต้องผ่านการฝึกหัดทำท่างานรำพื้นฐานในจังหวะเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งท่ารำเหล่านี้จะนำมาใช้ในการรำประกอบบทระหว่างการดำเนินเรื่องในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

กระบวนท่ารำเป็นท่ารำหมู่ โดยรำทำเดียวกัน และรำพร้อมเพรียงกัน อยู่ด้านหลังของผู้แสดงหลัก กระบวนท่ารำเป็นท่าจีบตั้งวง และม้วนมือตั้งวง ก้าวเท้าขยับไปซ้ายสลับขวา และท่ารำเดินรอบตนเอง กระบวนท่ารำเหล่านี้ผู้แสดงจะนำมาใช้รำสลับไปมา กระบวนท่ารำเป็นกระบวนท่าเดียวกันเกือบทุกเพลงรำ และเป็นกระบวนท่ารำที่ปฏิบัติตามผู้แสดงหลักที่รำอยู่ด้านหน้า การเคลื่อนไหวของการรำประกอบบทจึงจำเป็นต้องฟังเสียงกลองร่ำมะนาเป็นหลัก การก้าวเท้าเดียวเตะเท้าไปด้านหน้า พร้อมกับหันลำตัวไปตามทิศต่าง ๆ ใช้เท้าเป็นตัวบังคับทิศทาง ระดับมือที่เท่ากันทุกคน และสำคัญคือพื้นที่ในการแสดง โดยใช้พื้นที่ด้านหลังของผู้แสดงหลัก เป็นกระบวนท่ารำประกอบบทที่อยู่ในระหว่างการดำเนินเรื่อง กระบวนท่ารำจะไม่สลับซับซ้อน กระบวนท่ารำที่เข้าไปเข้ามา สลับซ้ายขวา ส่งให้ผู้แสดงหลักมีความโดดเด่น ส่วนผู้รำประกอบบทที่รำในเพลงสำคัญต่าง ๆ ร่วมกับผู้แสดงหลัก ใช้กระบวนท่าที่สลับซับซ้อน ยากง่ายตามเพลงที่ได้ฝึกหัดมาจากครูยี่เกรุ่นก่อน และบางครั้งผู้แสดงรำประกอบบทต้องรับเป็นผู้แสดงตัวละครต่าง ๆ เช่น นางสนม พี่เลี้ยง ผู้รำประกอบบทต้องเป็นผู้มีความสามารถในการรำและร้อง สามารถรำได้ทุกเพลงในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ และสำคัญคือสามารถแสดงได้ทุกบทบาท

ผู้ที่สนใจฝึกหัดหรือเป็นนักแสดงรุ่นใหม่ที่กำลังฝึกหัดการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ จะต้องได้รับการฝึกหัดทำท่างานรำเพื่อใช้สำหรับรำประกอบบท และเริ่มเรียนรู้ จดจำ ฝึกหัด การแสดงเพลงรำต่าง ๆ และการดำเนินเรื่องตามความสามารถและการพิจารณาบทบาทการแสดงจากหัวหน้าคณะ ซึ่ง

ผู้วิจัยบันทึกท่ารำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนท่ารำประกอบบท
ดังนี้



ภาพที่ 70 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำประกอบบท

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8



ลำดับท่าที่ 9



ลำดับท่าที่ 10



ลำดับท่าที่ 11



ลำดับท่าที่ 12



ลำดับท่าที่ 13



ลำดับท่าที่ 14



ลำดับท่าที่ 15



ลำดับท่าที่ 16



ภาพที่ 71 ผู้รำประกอบบทรำอยู่ด้านหลังผู้แสดงหลักในกระบวนท่าทางเหมือนกันกับตัวหลัก

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 72 ผู้รำประกอบบทรำประกอบระหว่างการร้องเกี่ยวพาราสีของผู้แสดงหลัก
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 73 ผู้รำประกอบบทในบทบาทนางสนมกำนัล และร่วมแสดงในบทบาทต่าง ๆ ที่เป็นตัวรอง
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

การรำของผู้รำประกอบเป็นส่วนสำคัญในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และเป็นอัตลักษณ์ของการแสดง ที่มีผู้แสดงรำประกอบเป็นเบื้องหลังให้กับผู้แสดงหลัก กระบวนท่าทางเป็นแบบเดียวกันในลักษณะรำหมู่ กระบวนท่ารำไม่มีความสลับซับซ้อน เน้นที่ความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ การรำของผู้รำประกอบเป็นการรำที่ช่วยเสริมให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น ผู้รำประกอบบทสามารถช่วยผู้แสดงหลักได้ เช่น การบอกบท และการร้องรับเป็นลูกคู่ กระบวนท่ารำแบ่งออกเป็นกระบวนท่ารำที่มีท่าทางเหมือนกัน เช่น ท่าตั้งวง จีบสลับซ้าย - ขวา การรำหมุนเป็นวงกลมรอบตัวเอง แล้วมาเริ่มท่าชุดใหม่ การรำประกอบในบางเพลงเป็นท่าทางที่รำตามผู้แสดงหลัก และในบางเพลงที่ใช้ประกอบการร้องเจรจา เกี่ยวพาราสิ ในระหว่างที่ผู้แสดงหลักร้องเกี่ยวพาราสิ ทำท่าทางตามกิริยาธรรมชาติ ส่วนผู้รำประกอบบททำท่ารำที่พร้อมเพรียงกันอยู่ด้านหลัง และในบางช่วงการแสดง ผู้รำประกอบบทต้องรับหน้าที่แสดงเป็นนางสนม กำนัล เพื่อน ของตัวละครหลัก และสามารถแสดงได้ตามบทบาทเจรจา หรือร้องเพลงตามบทการแสดง อีกทั้งสามารถแสดงเป็นตัวหลักได้อีกด้วย ผู้แสดงยี่เกเขมรหรือผู้ฝึกการแสดงยี่เกเขมร ต้องผ่านการฝึกกระบวนท่ารำประกอบบท และแสดงประกอบบทเพื่อฝึกหัดการแสดงในบทบาทพื้นฐาน และเรียนรู้ธรรมชาติของการแสดง การแก้ไขสถานการณ์ระหว่างการแสดง และการต้นเพลง บทเจรจา เพื่อฝึกให้เกิดความชำนาญก่อนที่จะได้แสดงเป็นตัวละครหลัก

4.3.3.8 กระบวนท่ารำลาโรง

การรำลาโรงเพื่อเป็นการแสดงถึงการยุติการแสดง โดยผู้แสดงทุกตัวละครออกมาแสดงลาโรง ลาผู้ชม ลาเจ้าภาพ โดยเฉพาะผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท มีการรำเพลงลาโรงและกระบวนท่าทางที่เฉพาะเพลงลาโรง กระบวนท่ารำลาโรงเป็นกระบวนท่าที่ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกหัดถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูยี่เกหรือผู้แสดงยี่เกที่มีความชำนาญในการรำเพลงต่าง ๆ เพื่อความพร้อมเพรียงของการพ้อนรำ การรำลาโรงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่คณะยี่เกจะต้องรำลาโรง แม้ว่าการแสดงในครั้งนั้นจะจัดแสดงในรูปแบบเต็มเรื่อง ตัดตอน หรือสาธิตการแสดง

กระบวนท่ารำลาโรง เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้ในการจบการแสดง เพื่ออำลาและอวยพรเจ้าภาพผู้ชม และขอบคุณครูอาจารย์ เทพเจ้า ที่ช่วยดลบันดาลให้การแสดงดำเนินเรื่องมาจนจบการแสดงด้วยความราบรื่น กระบวนท่ารำได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากครูผู้สอน ท่ารำมีการกำหนดเป็นแบบแผน ผู้รำคือนักแสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท กระบวนท่ารำมีโครงสร้างแบบท่ารำโหมโรงและท่ารำเกี่ยวพาราสิ ผู้แสดงเดินมาสู่กลางเวที ตั้งแถวหน้ากระดาน ผู้แสดงหลักอยู่ด้านหน้า ผู้รำประกอบบทอยู่ด้านหลัง และขับร้องเพลงพร้อมรำประกอบ เมื่อร้องจบจึงหันหน้าเข้าหากันเป็นแถวตอน พร้อมรำเดินหน้า ถอยหลัง สลับกันแบบเกี่ยวพาราสิ ทั้งหมด 3 ชุด และกลับมารำด้านหน้า

กระดานจิบสลับการตั้งวง กระบวนท่ารำเพลงลาโรงเน้นความพร้อมเพรียงของท่ารำ ระดับมือที่เท่ากัน การเคลื่อนไหวช้าและเร็วตามจังหวะของกลองรำมะนา และการร้องเพลงในเชิงเกี่ยวพาราสีในจังหวะเร็วขึ้นกว่าเดิม ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำแบบกระบวนท่ารำเกี่ยวพาราสี เดินสลับขึ้นหน้าถอยหลังเมื่อครบทุกกระบวนท่าแล้วนั้น ผู้แสดงพ้อนรำในเพลงช้าเหมือนเริ่มต้นการรำลาโรง พร้อมกับร้องเพลงเพื่ออวยพร และยุติการแสดง เมื่อรำครบทุกกระบวนท่าจบกระบวนท่ารำและการขับร้องในเพลงลาโรง ถือเป็นอันสิ้นสุดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งผู้วิจัยบันทึกท่ารำที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของการรำในกระบวนท่ารำลาโรง ดังนี้



ภาพที่ 74 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำลาโรง

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ลำดับท่าที่ 1



ลำดับท่าที่ 2



ลำดับท่าที่ 3



ลำดับท่าที่ 4



ลำดับท่าที่ 5



ลำดับท่าที่ 6



ลำดับท่าที่ 7



ลำดับท่าที่ 8

4.3.3.9 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ฤๅษี

บทบาทการแสดงฤๅษี เป็นบทบาทการแสดงที่อยู่ในการดำเนินเรื่อง เช่น เรื่องพระลักษมณ์วงศ์ ในตอนพระลักษมณ์วงศ์ตามหามารดาแล้วมาพบพระฤๅษี พระลักษมณ์วงศ์อยู่เรียนกับพระฤๅษี เป็นต้น บทบาทพระฤๅษีเป็นบทบาทที่ไม่ต้องออกแสดงในการโหมโรงหรือเบิกตัวละครในตอนแรกอย่างเช่น ลิง และยักษ์ ที่ต้องออกแสดงเบิกโรงก่อนเริ่มการดำเนินเรื่อง บทบาทฤๅษีจึงออกแสดงเมื่อถึงตอนแสดงเท่านั้น ผู้แสดงเป็นเพศชายเท่านั้น บทบาทการแสดงของฤๅษี แสดงเป็นผู้รักษาศีลที่อาศรม มีผู้ดูแลรับใช้ คือ ลิง และมีหลานเป็นนางกษัตริย์หรือนางเอก บทบาทการแสดงของฤๅษีเป็นผู้ช่วยแก้ไข ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในเรื่อง

กระบวนท่าทางการแสดงของฤๅษี เป็นกระบวนท่าทางที่เลียนแบบฤๅษีหรือนักบวช ผู้แสดงเลียนแบบท่าทางแบบผู้เฒ่าเดินหลังค่อม ถือไม้เท้า บางครั้งท่าทางการแสดงก็ติดตลก เดินเซแบบผู้เฒ่าเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม กระบวนท่าทางของการแสดงฤๅษีจึงไม่มีท่าทางที่ตายตัวหรือเป็นแบบแผน กระบวนท่าทางจึงขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่ต้องการแสดงถึงนักบวช ผู้ทรงศีล หรือผู้เฒ่า เป็นต้น โดยมีอิสระอย่างมากในท่าทางการแสดง

กระบวนท่ารำของฤๅษีนอกจากจะเป็นกระบวนท่าทางที่ติดตลกเพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมแล้วนั้น ผู้แสดงในบทบาทฤๅษีในช่วงเปิดตัวละคร มีการขับร้องเพลง และการฟ้อนรำท่าทางอย่างอิสระ พร้อมถือนไม้เท้า สวมหน้ากาก ออกมาแสดงยังกลางเวทีที่จำลองเป็นอาศรมกลางป่า การขับร้องเพลงและการฟ้อนรำอย่างอิสระของผู้แสดงบทบาทฤๅษี จะปฏิบัติในช่วงตอนที่ออกมาแนะนำตัวก่อนเข้าเรื่อง และช่วงท้ายเพื่อจบการแสดง ฉากนั้น ผู้วิจัยบันทึกท่าทางการแสดงที่เป็นภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่งตามลำดับของกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ฤๅษี ดังนี้



ภาพที่ 75 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ฤๅษี

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ท่าทางการแสดงที่ 1



ท่าทางการแสดงที่ 2



ท่าทางการแสดงที่ 3



ท่าทางการแสดงที่ 4

4.3.3.10 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ลิง

บทบาทการแสดงของตัวละครลิงในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ มีการแสดงที่เกี่ยวกับลิง 2 ช่วง คือ ช่วงการแสดงโหมโรงเบิกตัวละคร และช่วงการแสดงในระหว่างการดำเนินเรื่อง ที่ตัวละครลิงอยู่กับฤๅษีที่อาศรมกลางป่า ตัวละครลิงมีบทบาทในการแสดงท่าทางต่าง ๆ เพื่อเบิกโรงเบิกตัวละครก่อนเริ่มดำเนินเรื่อง และมีบทบาทในการแสดงร่วมกับฤๅษี เป็นเสมือนผู้ช่วยเหลือฤๅษีตามบทบาทการแสดง ผู้แสดงตัวละครลิงเป็นเพศชายเท่านั้น กระบวนท่าทางได้รับการถ่ายทอดจากครูยี่เกและใช้ประสบการณ์สังเกตต่อกับกิริยาของลิง

กระบวนท่าทางการแสดงของตัวลิง มีกระบวนท่าทางที่เลียนแบบอากัปกิริยาของลิง ทำท่าทางแบบลิงอย่างซุกซน เปิดตัวของนักแสดงบทบาทลิงด้วยการวิ่งและตีลังกาออกมากลางเวที และบางครั้งมีการโยนกล้วยหรือขนมไปกลางเวที ให้ผู้แสดงลิงได้หยิบกินอย่างเฮฮา เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม กระบวนท่าทางของลิงจึงเน้นการทำท่าทางเลียนแบบลิง การเดินแบบย่อเข่ามาก ๆ มือเก๋ตามร่างกายตลอดเวลา ทำปากให้แหลม ให้ภาพรวมของท่าทางเหมือนลิงกำลังซุกซน กระบวนท่าทางของลิงจึงขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่จะทำท่าทางออกมาในแต่ละครั้งให้เหมือนลิงมากน้อยเพียงใด จึงไม่มีการกำหนดท่าทางตายตัว เพียงกำหนดการเข้าออกตามเนื้อเรื่อง โดยเฉพาะการเบิกโรงมักใช้ตัวละครลิงออกมาแสดงเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม และลิงมีบทบาทเป็นผู้ช่วยหรือผู้ดูแลรับใช้ฤๅษีอีกด้วย

ผู้แสดงตัวละครลิงมีอิสระอย่างมากในการออกแบบท่าทางการแสดงในขณะนั้น เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงตัวละครลิง การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมเป็นเอกลักษณ์ของบทบาทการแสดงตัวละครลิง เช่น การอ้อนขอกกล้วย ขนม และเงิน ซึ่งในการแสดงบางครั้งหัวหน้าคณะ และสมาชิกในคณะจะเตรียมกล้วยสุก 1 ลูก ไว้สำหรับโยนลงกลางเวทีเพื่อให้ผู้แสดงในบทบาทลิง ได้ออกแบบแสดงท่าทางในการปอกและกินกล้วย เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยบันทึกกระบวนท่าทางการแสดงที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ลิง ดังนี้



ภาพที่ 76 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด - ลึง
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ท่าทางการแสดงที่ 1



ท่าทางการแสดงที่ 2



ท่าทางการแสดงที่ 3



ท่าทางการแสดงที่ 4



ท่าทางการแสดงที่ 5



ท่าทางการแสดงที่ 6



ท่าทางการแสดงที่ 7



ท่าทางการแสดงที่ 8



ท่าทางการแสดงที่ 9



ท่าทางการแสดงที่ 10

4.3.3.11 กระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ยักษ์

บทบาทการแสดงตัวละครยักษ์ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ แบ่งออกเป็น 2 ช่วงการแสดง คือ ช่วงการแสดงโหมโรงเบิกตัวละคร และช่วงการแสดงในระหว่างการดำเนินเรื่อง ตัวละครยักษ์แสดงท่าทางต่าง ๆ ที่น่ากลัว น่าเกรงขาม ถือตระบอง สวมหน้ากาก ออกมาแสดงเบิกโรงเบิกตัวละคร ก่อนดำเนินเรื่อง และบทบาทในการแสดงระหว่างการดำเนินเรื่อง เช่น เรื่องพระลักษมณ์วงศ์ ตอนทำพรหมทัตเจอยักษ์ บางเรื่องอาจไม่มีบทบาทของยักษ์อยู่ในเรื่องนั้น จึงมีเพียงการแสดงของตัวละครยักษ์เพื่อเบิกโรงเบิกตัวละครเท่านั้น ผู้แสดงตัวละครยักษ์เป็นเพศชายเท่านั้น กระบวนท่าทางได้รับการถ่ายทอดจากครูยี่เกและใช้ประสบการณ์และจินตนาการเกี่ยวกับท่าทางของยักษ์

กระบวนท่าการแสดงของตัวยักษ์ เป็นกระบวนท่าทางที่เลียนแบบอาการปฏิกิริยาของยักษ์ ตามจินตนาการของผู้แสดง ที่แสดงถึงอำนาจ อิทธิฤทธิ์ของยักษ์ การถ่ายทอดกระบวนท่าทางการแสดงยักษ์ มีท่าทางที่ยกเท้าสูง กำมือข้างหนึ่ง และมือข้างหนึ่งถือตระบอง ทำท่าทางลักษณะน่าเกรงขาม และเดินไปเดินมาบริเวณเวทีแสดงแบบซิงซัง ให้มีลักษณะคล้ายยักษ์ตามอุดมคติ ท่าทางไม่มีการกำหนดตายตัวอยู่ที่ผู้แสดงจะทำท่าทางในแต่ละครั้ง มีเพียงการกำหนดเข้าออกตามเนื้อเรื่องการแสดง ในครั้งนั้น ผู้แสดงในบทบาทของยักษ์จึงมีอิสระอย่างมากในการปฏิบัติท่าทางต่าง ๆ ระหว่างการแสดง โดยสามารถออกแบบท่าทางตามโครงสร้างของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงบทบาทยักษ์ที่น่าเกรงขามและมีอิทธิฤทธิ์ ซึ่งผู้วิจัยบันทึกท่าทางการแสดงที่เป็นภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งตามลำดับของกระบวนท่าการแสดงเบ็ดเตล็ด – ยักษ์ ดังนี้



ภาพที่ 77 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวกระบวนการทำการแสดงเบ็ดเตล็ด - ยักษ์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ท่าทางการแสดงที่ 1



ท่าทางการแสดงที่ 2



ท่าทางการแสดงที่ 3



ท่าทางการแสดงที่ 4



ท่าทางการแสดงที่ 5



ท่าทางการแสดงที่ 6



ท่าทางการแสดงที่ 7



ท่าทางการแสดงที่ 8



ท่าทางการแสดงที่ 9

ท่าทางการแสดงที่ 10



ท่าทางการแสดงของยักษ์ในการยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดง

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ใช้เรื่องราว บทละคร บทร้อง บทรำ ที่เป็นไปในทิศทางทางการแสดงแบบโศกนาฏกรรม การดำเนินเรื่องที่พรรณนาถึงความทุกข์ยาก ความยากลำบาก การไม่สมหวัง เป็นต้น การแสดงยี่เกเขมรนำเอาอิทธิพลของการแสดงละครไทยหรือเรื่องจากยี่เกทรงเครื่องไปใช้และมีการปรับบท ปรับภาษาใช้ภาษาพื้นเมือง คือ ภาษาเขมรถิ่นไทย เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจมากขึ้น อีกทั้งเรื่องราวของการแสดงยี่เกเขมร นำเอาเรื่องราวพื้นบ้าน ได้แก่ นิทาน เรื่องเล่า มุขปาฐะ มาปรับใช้เป็นบทการแสดง ซึ่งมีเนื้อหาไปแนวทางโศกนาฏกรรมเช่นกัน การใช้ทฤษฎีในส่วนนี้ผู้เขียนนำมายกตัวอย่าง เพื่อแสดงให้เห็นว่า การแสดงยี่เกเขมรในประเทศไทย มีการใช้เรื่องการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากสยาม กัมพูชา และเรื่องราวพื้นบ้านนั้น มาปรับ ประยุกต์ ใช้ให้เข้าถึงผู้ชมด้วยการปรับใช้ภาษาพื้นบ้าน แต่แนวทางการแสดงมุ่งเน้นไปที่โศกนาฏกรรม การพรรณนาความทุกข์ยาก การไม่สมหวัง หนทางกว่าจะได้มาซึ่งความสุขสมบูรณ์ เป็นอีกเครื่องชี้ให้ผู้ชมได้เห็นว่า การแสดงยี่เกเขมรเป็นแนวทางในการใช้ชีวิต การพบเจอปัญหา ทุกข์โศก ต่างๆนั้น ล้วนเป็นธรรมชาติของชีวิต

นอกจากนี้ยังมีบทการแสดงที่เกี่ยวข้องพาราสิ การพบรัก การเดินทาง การครองคู่ ซึ่งล้วนเป็นเรื่องราวที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริง การที่อ้อนวอนเทพเจ้า เทพเจ้ามาช่วยทุกครั้งที่มีความทุกข์ยาก ซึ่งเหล่านี้พบในละครและพบในชีวิตจริง แตกแขนงออกเป็นจารีต ประเพณี ความเชื่อ พิธีกรรม พิธีการ ที่อยู่ในทุกช่วงชีวิตของตัวละครและปรากฏในชีวิตจริงของผู้ชม

เรื่องที่ใช้ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ นำเอาเรื่องจากละครนอก หรือจักร ๆ วงศ์ ๆ และเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน คณะนายเหิร ศรีแก้ว คณะห.ราชบุรณิยม ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ โดยนางสวิง มุ่งดี อดีตพระเอกลิเกเขมร กล่าวว่า เนื้อเรื่องที่แสดงได้แก่ ท้าวพรหมทัต และพระสวาท ซึ่งเรื่องท้าวพรหมทัตต้องแสดงเป็นเวลา 2 คืนจึงจะจบ (ชรัตพร เสริมทรัพย์, 2550) การแสดงของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบคือ รูปแบบอิทธิพลละครนอก ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ไม่ปรากฏในวรรณกรรม ตำนาน นิทาน ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการรับเอาอิทธิพลการแสดงจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นมาใช้พัฒนาและเป็นต้นแบบในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และรูปแบบนิทานพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ดังนี้

1. เรื่องแบบละครนอก ได้แก่ เรื่องลักษณวงศ์ เรื่องท้าวพรหมทัต เรื่องจันทรโครพ เรื่องจันทกุมาร และเรื่องพระรถเมรี

2. เรื่องแบบนิทานพื้นบ้าน ได้แก่ เรื่องนางบัวตูม-พระสวาท

ยี่เกเขมรสุรินทร์คณะบ้านผางนิยมแสดงเรื่อง พระลักษณวงศ์ ซึ่งเป็นบทละครที่สืบทอดจากครูยี่เกรุ่นสู่รุ่น ด้วยการฝึกหัดแบบมุขปาฐะ ผู้แสดงจะต้องจำเรื่องราว โครงเรื่อง และตอนสำคัญของเรื่อง เพื่อใช้ร้อยเรียงในการแสดง ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร การจดจำโครงเรื่องและการบอกบทตอนการแสดงอันเป็นหน้าที่ของหัวหน้าวง ซึ่งปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) นางสาว มุ่งดี เป็นผู้บอกบทแสดงให้กับนักแสดงและนักดนตรี การบอกบทจะบอกก่อนการแสดงว่า การแสดงครั้งนี้จะดำเนินเรื่องแบบไหน ใช้ตอนไหนในการแสดง และแสดงถึงตอนไหนของเรื่องนั้น ๆ และการบอกบทระหว่างการแสดง ว่าฉากต่อไปจะเป็นตอนการแสดงใด การบอกบทระหว่างการแสดงจึงเป็นการพากย์เข้าเรื่องอีกด้วย และสามารถบอกให้ตัดตอนการแสดง ยุติการแสดง ผู้แสดงจึงต้องฟังคำสั่งจากผู้บอกบทเพียงผู้เดียว ซึ่งให้ความเคารพนับถือเป็นหัวหน้าคณะ

4.3.4.1 โครงเรื่องการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบละครนอก เรื่องพระลักษณวงศ์

เรื่องพระลักษณวงศ์ เป็นเรื่องราวที่คณะยี่เกเขมรสุรินทร์ นิยมนำมาแสดงทั้งแบบเต็มเรื่องและตัดตอน การแสดงจบเรื่องต้องใช้เวลาแสดงจำนวน 2 คืน และหากเล่นแบบตัดตอน หรือการคัดเลือกตอนมาแสดงให้เหมาะสมกับโอกาสและระยะเวลาในการแสดงครั้งนั้น ๆ สำหรับเรื่องพระลักษณวงศ์ตอนที่นิยมนำมาแสดงได้แก่ ตอนท้าวพรหมทัตประพาสาไพร ตอนนางสุวรรณอำภากับลักษณวงศ์เดินทาง ตอนลักษณวงศ์พบนางทิพเกสร ตอนลักษณวงศ์อยู่กับพระฤๅษี ตอนพระลักษณวงศ์ตามหามารดา และตอนพระลักษณวงศ์กลับเมืองพาราณสี

เรื่องที่ใช้ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ของคณะบ้านผาง ในเรื่องพระลักษณวงศ์ เรื่องราวการดำเนินเรื่องของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์สอดคล้องกับ กรมศิลปากร (2558) นิทานคำกลอนสุนทรภู่ เรื่อง ลักษณวงศ์ ซึ่งมีเรื่องย่อดังนี้ กษัตริย์เมืองอัสราชื่อท้าวพรหมทัต มเหสีชื่อนางสุวรรณอำภา และโอรสชื่อลักษณวงศ์ วันหนึ่งท้าวพรหมทัตพามเหสีและโอรสเสด็จประพาสาไพร พบนางยักษ์ชื่อนิหม้าย นางยักษ์อยากได้ท้าวพรหมทัตเป็นสวามี จึงปลอมตัวเป็นกวางทองล่อให้ท้าวพรหมทัตขี่ม้าติดตามจนไกลจากกองทัพ จึงกลายร่างเป็นยักษ์ พุดใส่ความนางสุวรรณอำภาว่าเป็นคนใช้ให้ตนปลอมเป็นกวางทองเพื่อล่อท้าวพรหมทัตมาให้ยักษ์กิน ท้าวพรหมทัตตกใจจนสลบไป นางยักษ์จึงแปลงกายเป็นสาวงาม เมื่อท้าวพรหมทัตฟื้น นางยักษ์แปลงก็โกหกว่า นางเกิดในดอกไม้อยู่ในป่าคนเดียว พบยักษ์จะทำร้ายท้าวพรหมทัตจึงช่วยไว้ ท้าวพรหมทัตหลงเชื่อให้ทหารจับนางสุวรรณอำภาไปประหารชีวิต ลักษณวงศ์สงสารพระมารดาขอตามพระมารดาไปด้วย เพชฌฆาตสงสารจึงปล่อยให้หนีไป นางสุวรรณอำภาและลักษณวงศ์ระหกระเหินไปในป่า ส่วนท้าวพรหมทัตก็พานางยักษ์แปลงกลับเมือง ครองรักกันอย่างมีความสุขมีลูกสาวชื่อนางทศโกสม

ฝ่ายนางสุวรรณอำภากับลักษณวงศ์เดินทางมากลางป่าได้ 3 เดือน วันหนึ่งมาถึงริมสระน้ำจึงหยุดพักนอนหลับไป ท้าววิรุณมาศยักษ์ครองเมืองมยุรามาพบก็นิกรักนางสุวรรณอำภา จึงลักพาตัวนางไปเมืองมยุรา ระหว่างทางนางสุวรรณอำภาพบลิงตัวหนึ่งจึงฝากสไปไว้ให้ลักษณวงศ์เพื่อบอกทาง เมื่อถึงเมืองมยุรา ท้าววิรุณมาศพยามเล้าโลม แต่นางไม่ยินยอมอธิษฐานขอให้ความซื่อสัตย์ต่อสามีช่วยป้องกันนางให้พ้นจากการล่วงเกินของยักษ์ ยักษ์จึงเปลี่ยนใจเลี้ยงดูนางอย่างยกย่อง

ลักษณวงศ์ตื่นขึ้นไม่เห็นมารดาก็เศร้าโศกเดินทางไปคนเดียว พบนางทิพเกสรซึ่งพระฤๅษีขี้อมหาเมฆ เก็บนางมาจากดอกบัวมาเลี้ยงไว้ตั้งแต่เล็ก ลักษณวงศ์ขอยู่เฝ้าเรียนวิชากับพระฤๅษีและเป็นเพื่อนเล่นกับนางทิพเกสรจนโต จึงลาพระฤๅษีออกไปตามหามารดา พระฤๅษีเนรมิต

มานิลพาชีกับพระขรรค์ให้ ฝ่ายนางทิพเกสรคอยลักษณะวงศ์อยู่ที่อาศรมพระฤๅษี จนพระฤๅษีตาย นางทิพเกสรโศกเศร้าคิดจะฆ่าตัวตาย นกแก้วสองผัวเมียห้ามไว้ นางกินรี 5 ตน คือ นางสร้อยสุวรรณา มณีเทวา บุผา จันทพัตรา รัตนา ซึ่งอาศัยอยู่ในถ้ำสุรกานต์เขมณี นางกินรีชวนนางทิพเกสรไปอยู่ด้วยกันในถ้ำสุรกานต์ และคอยผลัดเปลี่ยนเวรกันมาคอยลักษณะวงศ์

4.3.4.2 โครงเรื่องการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบนิทานพื้นบ้าน เรื่อง เนียงบัวตูม

ยี่เกเขมรสุรินทร์มีเรื่องสำหรับใช้แสดงหลายเรื่องทั้งรูปแบบละครนอกดังที่กล่าวมาข้างต้น และในรูปแบบนิทานพื้นบ้าน เรื่องที่นำมาจากนิทานพื้นบ้านมีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่น สถานที่ในท้องถิ่น และความทรงจำของคนในท้องถิ่นที่ได้รับการถ่ายทอดอย่างมุขปาฐะ เรื่องแสดงแบบนิทานพื้นบ้านที่คณะยี่เกเขมรสุรินทร์นิยมแสดงคือ เรื่องเนียงบัวตูม ผู้วิจัยดำเนินการบันทึกข้อมูลโครงเรื่องการแสดงด้วยวิธีการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2565 ณ บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ ผู้ให้ข้อมูลคือ นางสาว มิ่งดี และนางละมุน บันเทิงใจ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ (สวิง มิ่งดีและละมุน บรรเทิงใจ, 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2565) โดยเรื่องเนียงบัวตูม หรือนางบัวตูมเป็นเรื่องพื้นเมืองของสุรินทร์ เขตอำเภอท่าตูม เรื่องมีดังนี้

สามีภรรยาคนหนึ่งเป็นชาวหมู่บ้านทวารโพร ภรรยาตั้งท้องอยากกินผลไม้ป่า รู้สึกร้อนเนื้อร้อนตัว อยากไปเที่ยวชมป่าจึงชวนสามีเข้าป่าเพื่อเก็บผลไม้ เมื่อถึงเวลาเที่ยงหิวข้าวอย่างมาก เลยกินข้าวที่ห่อมาจากบ้าน แล้วนอนหลับด้วยความเหนื่อยอยู่ได้ทันไร ภูเทวดาหนึ่งกลับมาจากหาอาหาร ไม่สามารถเข้ารู้ได้เพราะสามีภรรยาคู่นั้นนอนทับอยู่ ภูเทวดาโกรธก็กัดสามี เมื่อรู้ว่าไม่มีทางรอดชีวิตเพราะอยู่กลางป่า ไม่มีชาวบ้านช่วยได้ สามีเลยร้องขอฝากฝังภรรยา เมื่อสามีตาย ภรรยาไม่มีอะไรจะฝังศพ เลยร้องขอเทวดาให้ช่วย และขอพรจากสามีให้ตัวเองมีทรัพย์สินทำมาหากินให้มั่งมี แล้วจะมาชุบศพสามีไปทำบุญ ถ้าหากยังยากจนแบบนี้ก็ถือว่าสิ้นสุตการทำบุญในครั้งนี้

จากนั้นภรรยาเดินกลับบ้าน ระหว่างทางเห็นสระน้ำ ด้วยความหิวกระหายจึงพนมมือขึ้นไหว้ผีตายายที่อยู่รักษาสระน้ำเพื่อขอกินน้ำในสระ เมื่อลงไปกินน้ำแล้วเกิดลื่นล้มเสียชีวิตอยู่ในสระลูกในครรภ์เกิดเป็นดอกบัว

กล่าวถึงพระฤๅษี (หลวงตา) อยู่ที่อาศรมท้ายป่าใหญ่ มีหลาน 1 คนชื่อ พ้อย คอยดูแล วันหนึ่งหลวงตารู้สึกร้อนรุ่มอยากไหว้พระ เลยให้หลานเข้าป่าไปเก็บดอกไม้ถวายพระตอนกลางวัน ซึ่งปกติต้องไปเก็บช่วงเย็น หลานเดินหาดอกไม้ไม่พบสักดอก เลยไปที่สระน้ำเห็นมีดอกบัว

อยู่หนึ่งดอกเท่านั้น จึงคิดจะเก็บไปให้หลวงตาถวายพระ เมื่อลงสระน้ำยื่นมือไปเด็ดก็เด็ดไม่ได้ ดอกบัวยังหนีห่างจากมือลึกไปกลางสระน้ำ จึงกลับไปบอกหลวงตาว่าวันนี้เก็บดอกไม้ไม่ได้เลย ปกติดอกไม้มีเต็มป่า วันนี้ไม่มีดอกไม้สักดอก เห็นแต่ดอกบัวเพียงดอกเดียวสวยงามมาก หลวงตาฟังคำหลานพรรณนาถึงความงามของดอกบัวเลยให้หลานพาไปดู

เมื่อหลวงตาถึงสระน้ำจึงตั้งจิตถามดอกบัวว่า มีฤทธิ์เดชอย่างไรจึงไม่มีใครเด็ดได้ และมีเพียงดอกเดียวในสระใหญ่ หลวงตาเลยตั้งจิตภาวนา หากดอกบัวมีฤทธิ์ขอให้ลอยมาหามือหลวงตาโดยไม่ต้องลงไปเก็บกลางสระน้ำเหมือนหลาน ดอกบัวก็ลอยมาหาหลวงตา หลวงตาใช้มือเด็ดดอกบัว ปรากฏว่ามีเลือดไหลออกจากสายบัวเต็มมือหลวงตา หลวงตาแปลกใจว่าทำไมดอกบัวถึงมีเลือดไหลซึ่งแปลกจากดอกไม้ทั่วไปที่เคยเด็ด หลวงตานำดอกบัวกลับไปทำอาคมเพื่อเสกหายคุณ จึงรู้เรื่องราวในอดีตของดอกบัว ดอกบัวกลายเป็นเด็กผู้หญิง หลวงตาจึงตั้งชื่อว่า นางบัวตูม

เมื่อเวลาผ่านไปเด็กผู้หญิงเติบโตเป็นสาวและอยากมีชื่อเหมือนคนอื่น หลวงตาตั้งชื่อให้ใหม่หลายชื่อนางบัวตูมก็ไม่พอใจ หลวงตาจึงตั้งใหม่อีกครั้ง เนื่องจากนางบัวตูมเกิดวันจันทร์ จึงตั้งชื่อว่า นางจันทร์เสนห์จุม แทนชื่อนางบัวตูม หลังจากนั้นจึงให้นางไปหาดอกไม้ที่กลางป่า และหลวงตาฝากฝังให้นางบัวตูมช่วยดูแลอาคมและรดน้ำดอกไม้ เพราะหลวงตาจะเข้าป่าไปภาวนา 7 วัน 7 คืน และฝากให้พี่ชายหลานชาย ช่วยดูแลนางบัวตูม และกระซิบนางบัวตูมห้ามออกไปเที่ยวเล่นที่อื่นไกลและห้ามพบปะกับชายแปลกหน้า หลังจากฝากฝังเสร็จแล้ว หลวงตาจึงเดินทางเข้าป่าเป็นเวลา 7 วัน 7 คืน ให้นางบัวตูมและพี่ชายอยู่ดูแลอาคม

วันหนึ่งนางบัวตูมหนีออกจากอาศรมไปเล่นป่าและเล่นน้ำ เก็บดอกไม้มาร้อยเป็นพวงลอยน้ำเสกหายคุณ หากดอกไม้มีฤทธิ์ฤทธิ์ให้ลอยทวนลมทวนน้ำไปหาคุณสร้างคุณชีวิต

กล่าวถึงกษัตริย์พรหมทัตแห่งเมืองพิมายมีโอรสชื่อพระสวาท วันหนึ่งพระสวาทฝันถึงมารดา อยากไปเล่นน้ำที่กลางป่า ท้าวพรหมทัตจึงเรียกเสนาอำมาตย์ตามไปดูแล เมื่อถึงสระน้ำ พระสวาทลงเล่นน้ำพบพวงดอกไม้ลอยมา เมื่อเก็บขึ้นมาพระสวาทเกิดอาการคลื่นคลุ้มกระวนกระวาย อำมาตย์จึงนำกลับวังและหาอาจารย์ผู้มีความรู้มารักษา จึงรู้ว่าพวงดอกไม้นี้เป็นของนางบัวตูม พระสวาทจึงออกตามหานางบัวตูม

เมื่อพระสวาทออกตามหาได้พบนางบัวตูมที่อาศรมท้ายป่า เมื่อถามหาเจ้าของพวงดอกไม้ก็รู้ว่านางบัวตูมเป็นเจ้าของ ด้วยบุญกรรมที่สร้างด้วยกันมาจึงอยู่กินฉันสามีภรรยา กับนางบัวตูม เมื่อหลวงตาคลับมาจากภาวนา จึงสอบถามเรื่องราวที่เกิดขึ้น และรู้ความจริงว่านางบัวตูม

หมและพระสวาทเป็นคู่กรรมมาแต่อดีตชาติจึงทำให้ได้มาอยู่ด้วยกัน หลวงตาให้ไปเก็บดอกไม้มาทำพิธีอภิเษก เมื่อนางบัวตูมตั้งครรภ์ได้ 3 เดือน มีศึกมาตีเมืองพิมาย พระสวาทต้องกลับเมือง หลังจากเสร็จศึกจึงได้กลับมาพบนางบัวตูมอีกครั้ง

ผู้วิจัยศึกษานิทานพื้นบ้านเรื่อง เนิงบัวตูม เพิ่มเติมเพื่อเปรียบเทียบกับตำนานปราสาทนางบัวตูม ของอำเภอท่าตูม จากหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์ (กระทรวงมหาดไทยและคณะ, 2544) โดยมีเรื่องย่อว่า ปราสาทนางบัวตูมเป็นที่อยู่ของพระฤๅษีตนหนึ่ง วันหนึ่งฤๅษีตนนี้ได้ออกไปสรงน้ำที่สระน้ำด้านทิศใต้ของปราสาท และได้เก็บดอกบัวมาเพื่อบูชาพระ บังเอิญได้พบทารกนอนอยู่ในดอกบัว ฤๅษีจึงได้นำมาเลี้ยงไว้ให้ชื่อว่าบัวตูม บัวตูมเจริญวัยจนย่างเข้าสู่วัยสาวนางต้องการมีคู่ครอง จึงได้เก็บดอกกลาดวนมาเสี่ยงทายที่ริมแม่น้ำมูล ปรากฏว่าดอกกลาดวนลอยทวนน้ำขึ้นไปทางเมืองพิมาย ซึ่งในขณะนั้นมีท้าวโสวัตน์เป็นเจ้าเมือง วันหนึ่งท้าวโสวัตน์เสด็จมาที่หน้าเห็นดอกกลาดวนลอยทวนน้ำมาเป็นที่อัศจรรย์ จึงหยิบมาดูเกิดเป็นนิมิตและความต้องการที่จะพบคู่ครองที่เสี่ยงทายมา จึงทรงขี่ม้าเสด็จตามหาคู่ครองจนกระทั่งมาถึงบ้านปราสาท เป็นเวลาที่นางบัวตูมกำลังลงไปตักน้ำ และท้าวโสวัตน์จึงมาลงไปในน้ำ เมื่อทั้งสองพบกัน ท้าวโสวัตน์ดีใจที่ได้พบหญิงงาม ส่วนนางบัวตูมตกใจวิ่งขึ้นจากท่าน้ำหนีเข้าไปในปราสาท ท้าวโสวัตน์ตามไปซึ่งขณะนั้นฤๅษีออกมา ท้าวโสวัตน์และนางบัวตูมจึงได้พบกัน รักกัน ทั้งคู่ตัดสินใจกินอยู่ด้วยกัน ต่อมาฤๅษีกลับมาปราสาท ทั้งสองได้แจ้งให้ฤๅษีทราบและขอขมาฤๅษี และท้าวโสวัตน์พานางบัวตูมไปยังเมืองพิมาย จากนั้นมีเหตุการณ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นทั้งเรื่องศึกสงคราม ความรัก และความพลัดพรากระหว่างนางบัวตูมและท้าวโสวัตน์ เรื่องเนิงบัวตูมที่คณะเย่เกเขมรแสดงและเรื่องตำนานปราสาทนางบัวตูม อำเภอท่าตูม จังหวัดสุรินทร์ มีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก ทั้งด้านโครงเรื่อง ลำดับเหตุการณ์ และสถานที่ที่ปรากฏในตำนานและเรื่องแสดงของคณะเย่เกเขมรสุรินทร์ เรื่องแสดงที่เป็นนิทานพื้นบ้านหรือตำนานท้องถิ่น เป็นเรื่องที่คณะเย่เกเขมรนำมาแสดงเพื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึงเรื่องราวในการแสดงได้ง่ายขึ้น เนื่องด้วยเรื่องเหล่านี้อยู่ในความทรงจำที่เคยได้รับฟังจากรุ่นสู่รุ่น และปรากฏสถานที่ต่าง ๆ ทั้งในเรื่องแสดงและสถานที่จริง จึงเป็นอีกเรื่องที่คณะเย่เกเขมรสุรินทร์นิยมแสดงเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงได้ง่ายมากขึ้น

โดยสรุปเรื่องที่เย่เกเขมรสุรินทร์นำมาใช้แสดง มีรูปแบบเดียวกันกับเรื่องที่นักแสดงลิเกในภูมิภาคอื่น ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากลิเกทรงเครื่อง และลิเกที่พัฒนาเรื่องแสดงให้สอดคล้องกับความนิยมในยุคสมัยนั้น อีกทั้งเย่เกเขมรสุรินทร์นำนิทานพื้นบ้าน หรือตำนานพื้นบ้านที่มีความสอดคล้องกับสถานที่ต่าง ๆ ในท้องถิ่น และเป็นเรื่องราวที่อยู่ในความทรงจำของคนในท้องถิ่น เป็นเรื่องราวที่นำมา

แสดงแล้วสร้างความเข้าใจ ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวแสดงได้ง่ายขึ้น ถึงแม้เรื่องที่คณะเยเกเชมรสุรินทร์นำมาใช้ทั้งที่เป็นรูปแบบละครนอก หรือนิทานพื้นบ้าน การแสดงในแต่ละครั้งเป็นการเล่าเรื่องถึงโครงสร้าง หรือเหตุการณ์สำคัญของเรื่องนั้น ๆ ด้วยปัจจัยด้านเวลาในการแสดง และบางครั้งหากเล่นครบทุกตอนจนจบเรื่องจะต้องใช้เวลาแสดง 2 -3 คืนต่อเนื่อง ซึ่งการแสดงในแต่ละครั้งใช้เวลาเพียง 1 คืน หากมีการแสดงต่อเนื่องเป็นคืนที่ 2 ในงานเดียวกันนั้น คณะเยเกเชมรมักจะเปลี่ยนเรื่องแสดงเพื่อให้ผู้ชมสนใจและติดตามการแสดงในเรื่องใหม่ เรื่องที่เยเกเชมรสุรินทร์นำมาใช้แสดงจากการศึกษาตรงกับที่ โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ (2523) อธิบายถึงเรื่องที่ลิเกนิยมนำเรื่องมาเล่นแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ 1. เรื่องเลียนแบบละคร หรือจักร ๆ วงศ์ ๆ เลือกตอนที่จะจับจุดสนใจของผู้ดู เช่น ตอนจุดที่มีทั้งรัก โศก รบ และ 2. เรื่องที่แต่งใหม่ เรื่องที่แต่งใหม่แบ่งได้เป็น 1. เรื่องเลียนแบบเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ 2. เรื่องที่พระเอกเป็นคนสามัญ 3. เรื่องอิงพงศาวดาร และ 4. เรื่องชีวิตคนธรรมดา โดยเนื้อเรื่องของการแสดงลิเก ได้แก่ 1. มีลักษณะและค่านิยมแบบไทย 2. มีหลายรสแต่อย่างน้อยก็หนีไม่พ้นสามรส คือ รัก โศก รบ (รักต้องมีอุปสรรค) 3. มีตัวแทนความดี ความชั่ว เพื่อเปรียบเทียบให้เห็น เพื่อเชิญชวนให้คนทำดี สดท้ายความดีย่อมชนะความชั่ว 4. มีสิ่งเหนืมนุชย์ ฤทธิ์เดช อภินิหาร ซึ่งทำให้เกิดความตื่นเต้น และ 5. ความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ บทลิเกแบบละคร เมื่อเกิดลิเกแบบละครหรือที่เรียกกันว่าลิเกทรงเครื่อง เรื่องที่นำมาแสดงจึงเป็นเรื่องที่นำมาจากละครนอกเป็นส่วนมาก ได้แก่ 1. บทละครในมีเรื่องเดียว คือ พระราชนิพนธ์เรื่อง อิเหนา 2. บทพระราชนิพนธ์ละครนอก เช่น มณีพิชัย คาวิ ไกรทอง ฯลฯ 3. บทละครนอกแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น ทินวงศ์ โกมินทร์ วงษ์สุวรรณจันทาท ลักษณะวงศ์ กายเพชรกายสุวรรณ ฯลฯ และ 4. บทละครพันทาง เช่น ราชอิรราช สามก๊ก สี่ปอมิน ฯลฯ อีกทั้งบทลิเกที่เกี่ยวกับนิทานหรือชาดก เช่น มหาชาติ เสือโค ไตรภูมิ ปลาบู่ทอง โสนน้อยเรือนงาม พระอภัยมณี ฯลฯ

เรื่องในการแสดงเยเกเชมรมีโครงสร้างแบบละครดั้งเดิมของไทย ซึ่งมีที่มาจากการแสดงพื้นบ้านไทย ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2555) อธิบายถึงความเป็นมาของละครรูปแบบดั้งเดิมของไทยที่มีที่มาจากพื้นบ้านไทย การดัดแปลงมาจากการละเล่นพื้นบ้าน เช่น การร้องเพลงโต้ตอบระหว่างชายหญิง แก่นเรื่องเป็นแบบรักหาพาหนะ ระหว่างเดินทางมีชมธรรมชาติ การพบรักและชิงชู้ การชิงหวง ตัดพ้อ ทะเลาะกัน การแต่งงาน เป็นต้น การเล่นเพลงอาจมีทำทางประกอบ การปรับปรุงทำทางให้งดงามมีแบบแผน ขยายเรื่องให้ยาว รายละเอียดของเรื่องอาจได้มาจากนิทาน แล้วนำเรื่องไปผสมกับวิธีการเล่นเพลงจนทำให้เกิดเป็นละครรำในที่สุด ละครรำเป็นอีกอิทธิพลหรือต้นแบบให้กับการแสดงลิเกแบบดั้งเดิม และส่งผลมาถึงโครงสร้าง รูปแบบ ขั้นตอนในการแสดง การใช้เรื่องราวที่ได้รับ

มาจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นซึ่งถือเป็นความแปลกใหม่และได้รับความนิยมให้ความสนใจในชุมชนที่ไม่เคยได้รับชมเรื่องราวอย่างละครเวทีของไทย และสอดคล้องกับที่สุกัญญา สัจฉายา (2556) เรื่องเล่าพื้นบ้าน (Folk narrative) หรือนิทานพื้นบ้าน (Folktale) เป็นการเล่าเรื่องร้อยแก้ว เรื่องเล่าประเภทนี้สืบทอดต่อ ๆ กันมา มีโครงเรื่อง (plot) ง่าย ๆ ไม่ผูกเรื่องซับซ้อนวุ่นวาย จึงทำให้จดจำเรื่องและเข้าใจได้ง่าย เรื่องเล่าพื้นบ้านเป็นสมบัติของชุมชน ไม่มีใครผูกขาดเป็นเจ้าของ ทุกครั้งที่มีการเล่า ผู้เล่าก็คือเจ้าของเรื่องที่ผูกขึ้นใหม่ แม้จะใช้เค้าโครงเรื่องเดิมก็ตาม นิทานประจำถิ่น เป็นเรื่องเล่าไม่จำกัดขนาดความยาว เชื่อกันว่าเกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น เนื้อเรื่องมักเกี่ยวข้องกับหรืออธิบายความเป็นมาของสิ่งที่มีอยู่ในท้องถิ่น นิทานประจำถิ่นที่พบมากของไทย แบ่งประเภทย่อยตามเนื้อหา ได้แก่ นิทานเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนา นิทานเกี่ยวกับบุคคลในประวัติศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับท้องถิ่น นิทานเกี่ยวกับทรัพยากรสมบัติหรือสิ่งลึกลับ นิทานที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น และนิทานจากวรรณคดี

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยในช่วงการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ภายใต้มาตรการและคำสั่งควบคุมการแพร่ระบาด การดำเนินการกิจกรรมภาคสนามจึงมีความจำเป็นในการปรับเปลี่ยนการบันทึกการแสดงในการดำเนินเรื่องอย่างเต็มเรื่อง เหลือเพียงการบันทึกเพียงบางตอนของการดำเนินเรื่อง และข้อจำกัดของจำนวนคนในการเข้าร่วมกิจกรรมภาคสนาม การตระหนักในการรับผิดชอบต่อสังคมและความปลอดภัยของผู้วิจัย คณะผู้ช่วยผู้วิจัยในการทำกิจกรรมภาคสนาม และผู้แสดงคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ การบันทึกเรื่องการแสดงหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงยี่เกเขมรจึงเป็นการเล่าเรื่องโดยย่อในรูปแบบดั้งเดิมที่คณะยี่เกเขมรเคยได้ฟัง และได้รับการถ่ายทอดความรู้ในเรื่องวรรณกรรมการแสดงอย่างมุขปาฐะ ผู้วิจัยบันทึกภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการดำเนินเรื่องของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เรื่อง พระลักษณวงศ์ ตอนพระลักษณวงศ์ตามหามารดาจนได้พบนางทิพเกสร และอยู่เรียนวิชากับพระฤๅษี ในรูปแบบการตัดตอนการแสดงด้วยข้อจำกัดระยะเวลาในการแสดง ดังนี้



ภาพที่ 78 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการดำเนินเรื่องของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

4.3.5 ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

4.3.5.1 วงดนตรีและเครื่องดนตรี

ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเครื่องดนตรีสำหรับทำทำนอง คือ ปี่โน (ปี่สไล) เครื่องดนตรีสำหรับทำจังหวะ คือ กลองรำมะนา (สักรรำมะนา) และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ การขับร้องและการบรรเลงทำนองเพลง เป็นไปตามเนื้อเรื่องของการแสดงในเรื่องนั้น มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับกระบวนการทำรำ มีบทเพลง เช่น เพลงไหว้ครู เพลงโหมโรง เพลงเข้า-ออกฉาก เพลงเกี่ยวพาราสี เพลงเดินป่า เป็นต้น จากการศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีของการแสดงลิเกตามที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายไว้ เครื่องดนตรีลิเกยุคแรก ๆ ที่เรียกว่าลิเกบันตนนั้นใช้แต่กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ครั้นเกิดลิเกลูกบทขึ้นเครื่องปี่พาทย์ ระนาด ตะโพน ก็กลายเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเกไปโดยปริยาย กลองรำมะนาในระยะหลังจึงใช้แต่เพียงตีประกอบการออกแขกเท่านั้น เนื่องจากการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงลิเกมีอิสระอยู่มาก จึงยากแก่การกำหนดว่าเครื่องดนตรีใดใช้อย่างไรและเมื่อใด (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงยี่เกเขมรของคณะบ้านผางแต่เดิมนั้น ใช้วงปี่พาทย์พื้นบ้านประกอบไปด้วย ปี่โน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ กลองทัด กลองตะโพน กลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะ ด้วยปัจจัยสำคัญคือ การขนย้ายเมื่อทำการเร่การแสดงไปที่ต่าง ๆ จึงเป็น

อุปสรรคในการขนย้ายเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ ปัจจุบันกล่าวจึงมีการปรับลดเครื่องดนตรีในการแสดงยี่เกเขมร เหลือเพียงเครื่องดนตรีหลัก คือ ปี่สไลหรือปี่โน และกลองรำมะนา (สวิง มุ่งดี, 24 ตุลาคม 2564) อีกทั้งผู้บรรเลงดนตรีวงปี่พาทย์มีการขาดช่วงในการสืบทอด จึงเป็นสาเหตุอีกประการในการลดทอนเครื่องดนตรีและไม่ส่งผลเสียต่อการแสดง ปัจจุบันจึงเหลือเพียง ปี่สไลหรือปี่โน กลองรำมะนา 2-4 ใบ และเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ ผู้วิจัยศึกษาเพิ่มจากการเก็บข้อมูลของชรัตพร เสริมทรัพย์ พบว่า คณะนายเหิร ศรีแก้ว คณะห.ราชภัฏรณนิคม ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ โดยนางสวิง มุ่งดี อดีตพระเอกลิเกเขมร กล่าวว่า เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่สไล กลอง 3 ใบ ฉิ่งและฉาบ (ชรัตพร เสริมทรัพย์, 2550)



ภาพที่ 79 วงปี่พาทย์พื้นบ้านเขมรถิ่นไทย บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2560)

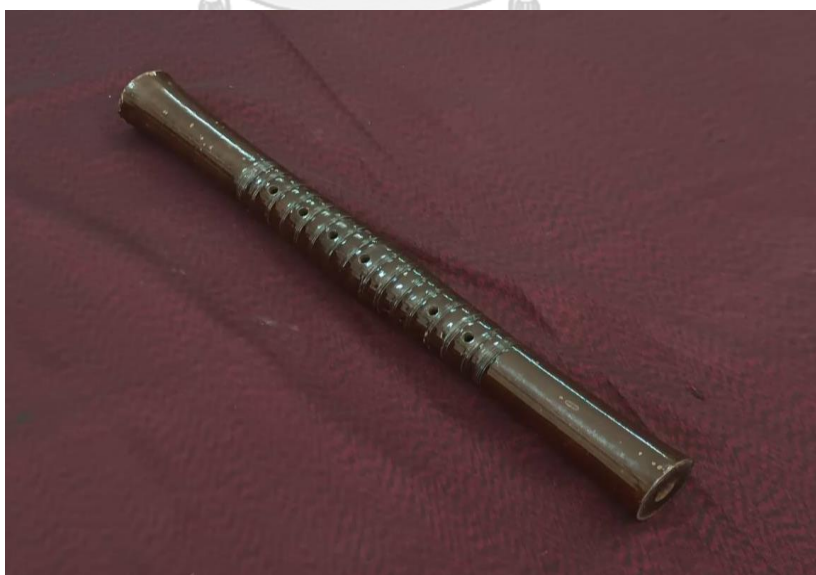
เมื่อพิจารณาถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมการเล่นดนตรีของชาวเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์แล้วนั้นพบว่า มีการใช้ปี่สไล (ปี่โน) เป็นเครื่องดนตรีผสมวงในวงปี่พาทย์และวงมโหรี ซึ่งวงมโหรีปี่พาทย์ในจังหวัดสุรินทร์นิยมแพร่หลายมาตั้งแต่สมัยที่รัฐบาลกลางได้ส่งข้าหลวงและข้าราชการจากส่วนกลางมาปกครองภาคอีสานในสมัยรัชกาลที่ 5 และการเล่นมโหรีก็ได้แพร่หลายสู่ชาวบ้านในเวลาต่อมา เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการเล่นมโหรี ประกอบด้วยชอกลาง ชออุ้ ชอด้วง ปี่โน (สไล) กลองสองหน้า ฉิ่ง ฉาบ จะเห็นว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและประเภทปี่พาทย์บางชิ้นมาประสมกัน โดยมีชอกลางเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงมโหรี ใช้บรรเลงในงานต่าง ๆ เพลงที่ใช้ประกอบในวงมโหรีมีทั้งเพลงขับร้อง เนือร้องเป็นภาษาเขมร เป็นบทร้องที่ถ่ายทอดกันมาแต่ดั้งเดิม บางครั้งใช้การด้นกลอน

สดให้เข้ากับทำนองเพลง เรียกว่า การเจรียง (ร้อง) ได้แก่ เพลงอาเล เพลงกแอกคเมา (กาดำ) เพลงของซาร (ความรัก) เป็นต้น เพลงบรรเลง เช่น เพลงโหมโรง เพื่อเป็นการไหว้ครูหรือระลึกถึงครูบาอาจารย์ การโหมโรงเพื่อเป็นการเตรียมตัวในการบรรเลงเพลงต่อไป เพลงหน้าพาทย์ หรือเพลง “ประพาทย์” ใช้บรรเลงในพิธีมงคลต่าง ๆ ทั้งด้านเกี่ยวกับศาสนา หรือในพิธีบูชาครูอาจารย์ให้มาร่วมในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ ลักษณะของเพลงหน้าพาทย์จะมีทำนองและจังหวะกำหนดเป็นแบบแผน เพลงประเภทนี้โดยทั่วไปไม่มีท่วง จะใช้บรรเลงแต่ทำนองดนตรีอย่างเดียว (สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2550)



ภาพที่ 80 วงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 81 ปี่สไล หรือปี่ไน เครื่องดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ปี่สไล หรือปี่ใน มีรูปร่างลักษณะทางกายภาพคล้ายปี่ใน เล่าปี่ทำจากไม้พะยุง ไม้ชิงชัน (บุษกร บิณฑสันต์และจำคม พรประสิทธิ์, 2558) ปี่ใน ทำด้วยไม้ชิงชันหรือไม้พะยุง กลึงให้ป่องกลาง และบานปลายทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย เจาะเป็นรูกลวงภายใน มีรูสำหรับปิดเปิดนิ้วให้เป็นเสียงสูงต่ำ เจาะที่ตัวปี่ 6 รู 4 รูบนเรียงตามลำดับ แล้วเว้นห่างพอควรจึงถึง 2 รูล่าง ลึ้นปี่ทำด้วยใบตาลตัดกลมมน ซ้อน 4 ชั้น ผูกติดกับหลอดโลหะที่เรียกว่า “กำพวด” สอดกำพวดเข้าในรูปี่ด้านบนแล้วจึงเป่า (โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2561)



ภาพที่ 82 สกักรำมะนา หรือกลองรำมะนา เครื่องดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลองรำมะนา เป็นกลองที่ซึงหนึ่งหน้าเดียว หน้ากลองที่ซึงหนึ่งผายออก ตัวกลองสั้น รูปร่างคล้ายฆ้องมโหรี มีขนาดใหญ่ หน้ากว้างประมาณ 40-45 เซนติเมตร ตัวรำมะนายาวประมาณ 10-15 เซนติเมตร กลองรำมะนาซึงหน้ากลองด้วยหนังด้านเดียว ใช้เส้นหวาย หรือเชือกหนังโยงระหว่างขอบกลองด้านหน้ากับวงเหล็กซึ่งรองกันใช้เป็นขอบกลอง และใช้ลิ้มหลาย ๆ อันต่อระหว่างวงเหล็กกับกันกลองรำมะนา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553b) อธิบายถึงลิเกสวดแขกใช้เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองรำมะนา พอถึงยุคลิเกทรงเครื่อง มีการใช้กลองรำมะนาในช่วงแรกที่ร้องเพลงอวยพร กลองรำมะนายังใช้ในการแสดงลำตัด การแสดงพื้นบ้านของภาคกลางในราชอาณาจักรไทย และพบในการแสดงละครยี่เกของราชอาณาจักรกัมพูชา และการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ยังคงใช้กลองรำมะนา 1-2 ใบ เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบการแสดง



ภาพที่ 83 ฉิ่ง ฉาบ กรับ เครื่องดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ “ฉิ่ง” ทำด้วยโลหะหล่อหนา รูปเหมือนฝาชีปากกว้างประมาณ 6 เซนติเมตร มีรูกลางสำหรับร้อยเชือก สำหรับหนึ่งมี 2 อัน เรียกว่าคู่ตีให้ทางปากเข้ากระทบประกบกันดัง ฉิ่ง – ฉับ “ฉาบ” ทำด้วยโลหะหล่อบางกว่าฉิ่ง รูปเหมือนฉิ่งแต่มีขาต่อออกไปรอบตัว สำหรับหนึ่งมี 2 อัน เรียกว่าคู่เหมือนกัน ฉาบนี้นี้มี 2 ขนาด อย่างเล็กขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 13 เซนติเมตร เรียกว่า ฉาบเล็ก อย่างใหญ่ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร เรียกว่า ฉาบใหญ่ “กรับ” เป็นเครื่องตีที่ทำจากไม้เมื่อตีแล้วดัง กรับ – กรับ (โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2516)

ผู้วิจัยบันทึกตัวอย่างการบรรเลงดนตรีและการขับร้องในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ดังนี้



ภาพที่ 84 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการบรรเลงโหมโรงก่อนการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 85 คิวอาร์โค้ดตัวอย่างการบรรเลงดนตรีและการขับร้องในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

ที่มา : นายทัตพล หีบแก้ว (เจริญงเทินไทย) (2565)

4.3.5.2 บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์มีบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างมาก ด้วยการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์นั้นดำเนินเรื่องด้วยการขับร้องและการบรรเลงดนตรี เพลงมีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องที่เสริมให้การแสดงสมบูรณ์และสะท้อนอารมณ์ บทบาท สถานการณ์ สถานะ และความเชื่อพิธีกรรม บทเพลงและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดง เป็นสำเนียงเพลงแบบเชมรถิ่น ซึ่งมีการใช้เสียงปีและกลองรำมะนา เป็นตัวทำนองและจังหวะ ซึ่งลักษณะเพลงมีความเหมือนกับวัฒนธรรมเพลงของการแสดงโนราภาคใต้ โดยเฉพาะการใช้เสียงปีเป็นเสียงรับจากบทร้องต่าง ๆ

บทเพลงมีอัตลักษณ์เฉพาะ การได้รับถ่ายทอด สืบทอด ผูกพัน เป็นการเฉพาะกลุ่มบุคคล บทเพลงในการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์มีบทเพลงหลักในการดำเนินเรื่องใช้สำหรับเป็นทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง ผู้แสดงใช้ฝึกร้องและผู้แสดงทุกคนสามารถร้องบทเพลงหลักได้ บทเพลงที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง เป็นบทเพลงที่สอดแทรกระหว่างการดำเนินเรื่อง แสดงถึงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น บทรัก บทโศก เป็นต้น บทเพลงที่ใช้สำหรับร่ำอวดความสามารถของผู้แสดง รำเดี่ยว รำคู่ รำหมู่ที่เป็นการรำประกอบบท และบทเพลงเฉพาะของการแสดง เช่น บทเพลงไหว้ครู บทเพลงแนะนำหรือออกแขก และบทเพลงลาโรง เป็นต้น บทเพลงสำหรับบรรเลงโหมโรงและสำหรับพิธีกรรม บทเพลงที่ใช้ในการแสดงยี่เกเชมรนั้นมีชื่อเรียกที่เป็นภาษาเชมรและภาษาไทย อีกทั้งเป็นบทเพลงที่สืบเนื่องมาจากอิทธิพลโลก เพลงหน้าพาทย์ และเพลงพื้นเมืองที่บรรเลงในพิธีกรรมและการเล่นเพลงในงานต่าง ๆ ของชาวเชมรถิ่นไทย

เพลงที่ใช้ในลีเกมีสารพัดชนิด ที่พอกำหนดได้มีเพลงไทยในอัตราสองชั้นและชั้นเดียว เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง และเพลงต่างชาติ เพลงเหล่านี้อาจจะแบ่งเป็น 3 ประเภทตามการใช้ คือ เพลงตามจารีต เพลงตามบท และเพลงตามใจ

1. เพลงตามจารีต คือเพลงที่ใช้ในแบบแผนโลก ทั้งนี้ถ่ายทอดแบบมาจากละคอนรำและที่ลีเกนิยมใช้กันเป็นมาตรฐานไป เพลงเหล่านี้คือ 1. เพลงโหมโรง 2. เพลงออกแขก 3. เพลงร้องดัน และ 4. เพลงกริยา

2. เพลงตามบท ได้แก่เพลงร้องอันเป็นเพลงไทยเดิมในอัตรา 1 หรือ 2 ชั้น ใช้ร้องส่งบทโศก บทรัก บทโกรธ และบทอื่น ๆ แล้วแต่ว่าท้องเรื่องจะเป็นอย่างไร ตัวลีเกจะเลือกเพลงร้องให้เหมาะกับบทนั้น โดยมีกฎเกณฑ์อย่างกว้าง ๆ ซึ่งกำหนดขขึ้นมาจากความนิยม

3. เพลงตามใจ คือเพลงที่ตัวลิเกหรือปี่พาทย์นำมาใช้ในลิเกตามใจชอบและใช้ด้วยเหตุผลต่าง ๆ กัน ช่องทางที่ศิลปินจะทำตามใจนั้นมีหลายสถานคือ การบรรเลงแทรกในเพลงชุดโหมโรง การบรรเลงเสริมท้ายเพลงชุดโหมโรง การบรรเลงรับเพลงรานิเกลิง การร้องส่งหน้าเตียง การร้องเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุงและเพลงอินเดียน เป็นต้น

ลิเกมีอิสระมากในการใช้เพลงสารพัดชนิด ผู้นำหรือผู้กำหนดว่าจะใช้เพลงใดเมื่อใด มีบุคคลสองคนที่จะต้องให้ความร่วมมือกันอย่างใกล้ชิดและผลัดเป็นผู้นำในการกำหนดเพลง นั่นคือ ตัวลิเกและนักดนตรี ตัวลิเกกำหนดเพลงร่าออกโรงตอนปรากฏตัวเป็นครั้งแรกบนเวทีและเพลงที่ใช้ร้องทุกเพลง โดยตัวลิเกจะร้องนำขึ้นก่อนแล้วปี่พาทย์จึงรับ ในส่วนนักดนตรีมีการกำหนดเพลงในชุดโหมโรง การบรรเลงแทรกหรือเสริมท้ายในชุดนี้ เพลงรับการร้องรานิเกลิง เพลงบรรเลงประกอบกริยาอันเป็นเพลงตามจารีตที่ติดมาจากละคอนและเพลงหุ่นอารมณ์ต่าง ๆ ในขณะที่ตัวลิเกกำลังเจรจา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ใช้ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีของชุมชน เช่น วงกันตรึม วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ที่รับใช้ชุมชนในพิธีกรรม พิธีการ และมหรสพสมโภชในประเพณี เทศกาล ซึ่งถือเป็นทุนทางวัฒนธรรมของชุมชน เมื่อการแสดงแบบยี่เกแพร่เข้าสู่ชุมชน มีการปรับใช้วงดนตรีที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงยี่เก และการรื้อเอาวัฒนธรรมกลองรำมะนามาบรรเลงตามต้นแบบของการแสดงยี่เกที่รับมา การบรรเลงเพลง ร้องเพลง ประกอบวงดนตรีพื้นบ้านของชุมชนเขมรถิ่นไทยมีมาอย่างยาวนาน ดังที่บุษกร บิณฑสันต์ และคำคม พรประสิทธิ์ (2558) อธิบายถึงอีสานใต้มีวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน การแผ่อิทธิพลและการสังสรรค์ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรในด้านต่าง ๆ ภาษาและการแสดงออกด้านการร้อง รำ จัดเป็นหลักฐานที่มีความเชื่อมโยงกัน วัฒนธรรมการแสดงด้านการร้อง รำ และการละเล่นของชาวเขมรที่โดดเด่น ได้แก่ เรือม (รำ) เรือมอันเร (กระตบสาก) เรือมอาโย (ร้องเกี่ยวพาราสิ) โดยวงดนตรีที่ใช้สำหรับประกอบการแสดง หรือการละเล่นนั้น ๆ ใช้วงมโหรีอีสานใต้ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ ซอด้วง รำเอก ซออู้ ซอด้วง พิณ กลองกันตรึม (โพน) ปี่สไล (ปี่ใน) ระนาดเอกไม้ กลองรำมะนา เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ มีการเพิ่มลดจำนวนเครื่องดนตรีได้ตามความเหมาะสม วัฒนธรรมการบรรเลงของวงมโหรีอีสานใต้ มีขั้นตอนการบรรเลง 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนแรกเป็นการเริ่มบรรเลงด้วยเพลงไหว้ครู บรรเลงเพลงตามเนื้อหาของงาน และจบด้วยบรรเลงเพลงลา ทำนองเพลงบางเพลงแสดงให้เห็นถึงการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม สำนวนเพลงและกลอนเพลงไม่มีความซับซ้อน เป็นการดำเนินทำนองร่วมกัน ส่วนชื่อเพลงเป็นชื่อเพลงที่ใช้ภาษาเขมรเป็นส่วนใหญ่ ชื่อเพลงตั้งตามเนื้อหาที่

นิยมร้องในทำนองเพลงนั้น การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีการบรรเลงเพลง ร้องเพลง เป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง และเป็นองค์ความรู้ที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น การถ่ายทอดและสืบทอดด้วยการฝึกหัดอย่างชำนาญก่อนออกทำการแสดง เพลงและเนื้อเพลงเป็นมรดกสำคัญของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ถ่ายทอดกันและใช้แสดงเฉพาะของคณะตนเอง และเนื้อเพลงยังรักษาภาษาเขมรแบบดั้งเดิมอีกด้วย

4.3.5.3 เนื้อร้องเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

เนื้อเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการขับร้อง โดยมีเพลงที่ใช้สำหรับการไหว้ครู เพลงที่ใช้สำหรับรำสำคัญก่อนการแสดง และแทรกกระหว่างการดำเนินเรื่อง และเพลงสำหรับลาการแสดง เป็นต้น ผู้วิจัยบันทึกเนื้อเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ จำนวน 7 เพลง ได้แก่ 1. เพลงที่ใช้ร้องไหว้ครู (ล้อมวงไหว้ครู) 2. เพลงที่ใช้รำไหว้ครู (จิ้งกิ้งลู้ด-คูกเขา) 3. เพลงที่ใช้สำหรับร้องออกแขก อวยพร 4. เพลงสำหรับรำแถวรุ่ง (แถวโรง) 5. เพลงสำหรับรำเกี้ยว 6. เพลงสำหรับรำเดินป่า และ 7. เพลงสำหรับรำลาโรง โดยมีตัวอย่างเนื้อร้องของแต่ละเพลงดังนี้

4.3.5.3.1 ตัวอย่างเนื้อเพลงที่ใช้ร้องไหว้ครู (ล้อมวงไหว้ครู)

ถวายบังคม สะเอ๋ย บอมน้อยเนียด	(ร้องรับ) ถวายบังคม สะเอ๋ย บอมน้อยเนียด
ถวายเปรี๊ยะบาท สะเอ๋ย นาเรียยชะชาย	(ร้องรับ) ถวายเปรี๊ยะบาท สะเอ๋ยนาเรียยชะชาย
เตียงอาบัต สุมาลัย	(ร้องรับ) เตียงอาบัต สุมาลัย
เอ็งเอ๋ย บายบอม ถนอมดีะ	(ร้องรับ) เอ็งเอ๋ย บายบอม ถนอมดีะ
รำกลอง	

ถวายบังคม สะเอ๋ย บอมน้อยเนียด	(ร้องรับ) ถวายบังคม สะเอ๋ย บอมน้อยเนียด
ถวายเปรี๊ยะบาท สะเอ๋ย นาเรียยชะชาย	(ร้องรับ) ถวายเปรี๊ยะบาท สะเอ๋ยนาเรียยชะชาย
เตียงอาบัต สุมาลัย	(ร้องรับ) เตียงอาบัต สุมาลัย
เอ็งเอ๋ย บายบอม ถนอมดีะ	(ร้องรับ) เอ็งเอ๋ย บายบอม ถนอมดีะ

รำกลอง

กราบเปรี๊ยะ บาทดั่งแต	(ร้องรับ) กราบเปรี๊ยะ บาทดั่งแต
กระทุมอ้าวัง เอ็งเอ๋ย ไครเลย	(ร้องรับ) กระทุมอ้าวัง เอ็งเอ๋ย ไครเลย
เอ้ยชมวัง อาบางครั้ง เอ้ยชมลึบ	(ร้องรับ) เอ้ยชมวัง อาบางครั้ง เอ้ยชมลึบ

ร่วกลอง

กรูเออย ขยมถวาย (ฮะเอ้อเอ้ย)	กราบถวาย บังกุม (ฮะเอ็งเอ้ย)
กรูเออย ขยมถวาย (ฮะเอ้อเอ้ย)	กราบถวาย บังกุม
เล็กโต เลิกโต เปริยะน้อม	(ฮะเอ็งเอ้ย) บังกุม กุนกรู
อัญจีญ กรูตุ๊จ (ฮะเอ็งเอ้ย)	โมปี กำปูลพนม (ฮะเอ็งเอ้ย)
อัญจีญ กรูตุ๊จ (ฮะเอ็งเอ้ย)	โมปี กำปูลพนม
อัญจีญ อัญจีญกรูทม	(ฮะเอ็งเอ้ย) โมปี สถานขงาย
มหากันจีบ (ฮะเอ็งเอ้ย)	มหากันจาย (ฮะเอ็งเอ้ย)
มหากันจีบ (ฮะเอ็งเอ้ย)	มหากันจาย
ขยมแสรัก ขยมแสรัก เฮาเปริ้อย	(ฮะเอ็งเอ้ย) เปริ้อยกบาล ปรัมแบ้ย
เปริ้อยสนาบ โจนกะแจ้ย (ฮะเอ็งเอ้ย)	ประแปริ้อยสำลัญ (ฮะเอ็งเอ้ย)
เปริ้อยสนาบ โจนกะแจ้ย	(ฮะเอ็งเอ้ย) ประแปริ้อยสำลัญ
ตีบโม ตีบโมมืออัญ	(ฮะเอ็งเอ้ย) ปรีอเตียง สมาแต่ย
ปรีอเตียง ระนาด (ฮะเอ็งเอ้ย)	ปรีอเตียง ชำแล้ย (ฮะเอ็งเอ้ย)
ปรีอเตียง ระนาด (ฮะเอ็งเอ้ย)	ปรีอเตียง ชำแล้ย
ทะเลี่ยโกน ทะเลี่ยะ โจนปีแต่ย	(ฮะเอ็งเอ้ย) ทะเลี่ยะ สไปปีกอ
กรูตุ๊จ บังจุม (ฮะเอ็งเอ้ย)	กรูทม บังจิต (ฮะเอ็งเอ้ย)
กรูตุ๊จ บังจุม (ฮะเอ็งเอ้ย)	กรูทม บังจิต พะเยียะคลุน
พะเยียะคลุน สันเถิด	(ฮะเอ็งเอ้ย) โต้งเจ็ด ประรณนา

ความหมายโดยรวมของบทเพลงที่ใช้ร้องไหว้ครู (ล้อมวงไหว้ครู)

การร้องไหว้ครู เทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คณะยี่เกนั้บถือ โดยพรรณนาถึงอิทธิฤทธิ์ อำนาจ บารมี ของเทพเจ้าที่ช่วยปกปักรักษาและดลบันดาลให้การแสดงในแต่ละครั้งราบรื่นไปด้วยดี และดลบันดาล ให้ผู้แสดงจำบทร้อง กลอนต่าง ๆ ได้อย่างแม่นยำ และผู้ร้องอัญเชิญครูลงมาสถิตตามเครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และร่างกายของผู้แสดงตั้งแต่ศีรษะ บ่า มือ ปาก เป็นต้น

4.3.5.3.2 ตัวอย่างเนื้อเพลงที่ใช้รำไหว้ครู (จังก๊วงลู้ด-คูกเขา)

ฮะเอ็งเอ้ย จังก๊วงขยมลู้ด โอนาลู้กเอ้ย ไคขยมฮะเอ้ย ทาเปริยะน้อม
 (ร้องรับ) จังก๊วงขยมลู้ด โอนาลู้กเอ้ย ไคขยมฮะเอ้ย ทาเปริยะน้อม ฮะเอย
 (พร้อมกัน) กราบถวาย กราบถวาย นอบังกุม เจ้าะด๊ะฮะเอ้ย ลือเอ้ยเงาะ เซฮะเอ้ยซา

อะเอ็งเอ้ย กันเลาะแอเอ็ง โอนาลูกเอ้ย เปรี๊ยะบาท อะเอ้ยราศาสดรา

(ร้องรับ) กันเลาะแอเอ็ง โอนาลูกเอ้ย เปรี๊ยะบาท อะเอ้ยราศาสดรา อะเอ้ย

(พร้อมกัน) เนือมนึง เนือมนึงธิดา โจลจัดอะเอ้ย แถวโจลรุง อะเอ้ยจีย

อะเอ็งเอ้ย กันจรงออยจะเรี๊ยะ โอนาลูกเอ้ย จำเรี๊ยะ อะเอ้ยราออยทิว

(ร้องรับ) กันจรงออยจะเรี๊ยะ โอนาลูกเอ้ย จำเรี๊ยะ อะเอ้ยราออยทิว อะเอ้ย

(พร้อมกัน) เนือมปิโอน เนือมปิโอนแจ้ถึง เจ้าะด๊ะ อะเอ้ยสวาย นอจันนะเอ้ยตี

อะเอ็งเอ้ย สวายจันตี โอนาลูกเอ้ย แบ็กเม็ก อะเอ้ยราสาขา

(ร้องรับ) สวายจันตี โอนาลูกเอ้ย แบ็กเม็ก อะเอ้ยราสาขา อะเอ้ย

(พร้อมกัน) เมียนบ๊อน เมียนบ๊อนก็อลนา เจ้าะเนือม อะเอ้ยปิโอน เจ้าะจันอะเอ้ยถึง

อะเอ็งเอ้ย ละแสมบองเอ้ย โอนาลูกเอ้ย เอ๋มนายปะดัจ อะเอ้ยราโกนกกริว

(ร้องรับ) ละแสมบองเอ้ย โอนาลูกเอ้ย มนายปะดัจ อะเอ้ย ราโกนกกริว อะเอ้ย

(พร้อมกัน) เนือมปิโอน เนือมปิโอนนอริ่งริว เจ้าะด๊ะ อะเอ้ยลือเอ้ย เจาะตลุงอะเอ้ยบอง

ความหมายโดยรวมของเพลงที่ใช้รำไหว้ครู (จังก๊วงลู้ด-คูกเข้า)

บทร้องพรรณนาถึงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ เทพเจ้า และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แสดงถึงคตินอบน้อมด้วยการคุกเข่าตามชื่อเพลงจังก๊วงลู้ด (คูกเข้า) ขออำนาจแห่งครูบาอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา ช่วยดลบันดาลให้การแสดงราบรื่น อำนาจพรให้แก่ผู้แสดง เจ้าภาพ และผู้ชม

4.3.5.3.3 ตัวอย่างเนื้อเพลงที่ใช้สำหรับร้องออกแขก อวยพร

อะเอ้ย ดัยขญม อะเอ้ย	เจาะเปรี๊ยะ อะเอ้ยน้อม
จังก๊วงขญมลูด เอ้ออะเอ้ย	ดัยขญมเอ้ย เจาะเปรี๊ยะ อะเอ้ยน้อม
เอ็งเอ้ย กราบทวาย บังกุม	อะเออ อะเอ้ย ดะลือเจาะ เซอะเอ้ยซา
อัญญิณูกรู เสกอะเออ อะเอ้ย	อัญญิณู เฮอะเอ้ย เจาะกรู เฮอะเอ้ยเซาะ
สัดโนว กะนงเวียง อะเอออะเอ้ย	ดะลือเอ้ย เจาะเซแซ้ย
เปรี๊ยะเอิ้น เตียงปรัม จูญจำ	เฮอะเอ้ย เจาะเรี๊ยะ อะเอ้ยซา (ซ้ำ)
เอ็งเอ้ย อึ้งอัญนินา เออะเออ อะเอ้ย	ดะลืออะเอ้ย เจาะตรัย อะเอ้ยเตริด

ความหมายโดยรวมของเพลงสำหรับร้องออกแขก อวยพร

บทร้องพรรณนาถึงอำนาจและอิทธิฤทธิ์ของพระอินทร์ ที่พระอินทร์ช่วยอำนาจพรให้การแสดงในครั้งนี้ประสบความสำเร็จ และการดำเนินเรื่องในครั้งนี้ราบรื่นไปด้วยดี ขจัดมารที่มารังควานให้มลายสิ้น และพระอินทร์อยู่ช่วยอำนาจความสุขจนจบการแสดง

4.3.5.3.4 ตัวอย่างเนื้อเพลงสำหรับรำแถวรุ่ง (แถวโรง)

จิ้งเจื่อน ชะเนือรแกว เอย	สะเออเอิงเอย เฮอะเออเอิง เอ้อเอ้ย
ดัยกันเจาะ บองทิว	เนือมเนียงทิวดา แจ้งแถวเจาะรุ่งจรัย
โอโอกันลอง เออสะเออเอิง	เอยสะเออเอิง เออเอ้ย เวียเทิรโตรเซาะ (ซ้า)
กันลองกันแลง เอ้อสะเออเอิง	เอ้ยร้วซีเจาะ แดงเอยคลุน
โอโอกุมรา สะเออสะเออเอิงเอย	เฮ้อเออเอิงเอ้ย เวียเทิร ชาระซัด (ซ้า)
เหาะเทิร โดวบัด	จรุงัด จรุงุม

ความหมายโดยรวมของเพลงสำหรับรำแถวรุ่ง (แถวโรง)

บทร้องพรรณนาถึงเทพบุตร เทพธิดา เยื้องกรายออกมาร่ายรำ เท้าเหยียบบันไดแก้ว เงิน ทอง
ทั้งหะ ทั้งเทิร ลงมาร่ายรำในครั้งนี้ ขออำนาจพรให้ทุกท่านที่ได้รับชม

4.3.5.3.5 ตัวอย่างเนื้อเพลงสำหรับรำเกี้ยว

เวย เวย ปโอินกระम्म	อะเอ้ย ปตุ้มเฮย นอริโนว
นอเบิกทะเวียร เจาะนอเปิว	แจกบองนอ โจลพอง (ซ้า)
บองสัดบัสไรสับ มั่นเชลยชลอง	นวลละออง สักตสึงมมันซรุ อะเอ้ยแต่ย
ฮันแนบอง แนนาเอ้ย บองโมนอนาปีนา	นอฮาวฮา จากูลา อะเอ้ย ประเทิรซ้อล (ซ้า)
บองอัญเญญ นามูยมัด ชองอลัย	ดอลโดจปิโอน บานสเกือลบอง อันตองนะเลยนา
บองซ้อม โนวพอง อะเอ้ย นอบานร๊วะ	ดีเจาะแคลง แตนอลูก จิขุนอดอยซา (ซ้า)
บองนึ่งซ้อม ชูมูกะนง นอล้าง	กาชুমือ แสริยรา แดมนะเยแอง
ทาลูกนิทา นอลูก นิแสริยจำตุก	จำตอโตวมุก ตุกเวียรือโบร (ซ้า)
พเนกตุจ อันเจิมตุรสด นอสีนวล	ตำเนรินอเนียง ออนเปราะะ ซัมแต่ยนอล้าง

ความหมายโดยรวมของเพลงสำหรับรำเกี้ยว

บทร้องพรรณนาถึงความรักที่มีต่อกันด้วยความรักและภักดี เปรียบเปรยคู่รักของตนที่มีความ
งามเสมือนเทพเทวดาปั้นแต่งให้มาด้วยชาติกำเนิด รูปงามเป็นทรัพย์ ด้วยผลบุญและกรรมที่สร้าง
ด้วยกันมาแต่ชาติปางไหนจึงได้มาพบกันในชาตินี้ ขอรักและภักดีตามติดไปทุกชาติตลอดไป

4.3.5.3.6 ตัวอย่างเนื้อเพลงสำหรับรำเดินป่า

อะเอ้ยเปรียะ อ้องนาเลียโตว	ปิโอนอะเอ้ย โนวนึง อะเอ้ยระนา (ซ้ำ)
อะเออ เอ็งเอย โนวนึง ลูกตา	อะเอ็ง อะเอ้ย มินโดจ เปรียะอ้องเลย
สเรี้ยเอ้ย เนียงโนว อะเอ้อ	อะเอ้อ เอ้อเออ เอ้อเอือ เอ็งเฮอะ
เออสเรี้ย เฮยเนียงโนว เปิวเฮย	บองเลี้ย คือกาลวิเลี้ย ตามโมเตือน เฮยเออเอย
อะเออ อะเอ้ย จักรวาด้อล	แคอะเอ้ย แคเรี้ย เอ้ยเล็งอะเอ้ยงัย (ซ้ำ)
เอ้ออะเอ็ง เอ้ยวาสนา บองเฮย	แกวเฮย โนวเจาะ เอ้อเอ้ย บองซ็อมเลี้ย
อะเอ็งเอ้ย สเรี้ยเฮย นอเนียง	โนวเจาะ เปิวเอ้ย บองซ็อมเลี้ย (ซ้ำ)
เอ้ออะ เอ้ยเอ้ย คือกรรมเวเลี้ย	อะเอ้ย ตามโมเจาะ เตือนเอยเฮย

ความหมายโดยรวมของเพลงสำหรับรำลาโรง

บทร้องสำหรับเดินป่าพรรณนาถึงคู่รักที่ชวนกันเดินเที่ยวป่า ความสุขสำราญในการชมป่า เปรียบเปรยกับความรักที่มีทั้งวาสนาดีและด้อยวาสนา บุญและกรรมที่หนุนเสริมให้ความรักของพี่และน้องได้มาพบและพลัดพรากจากกัน วันแห่งความสุขในการเดินป่าครั้งนี้เป็นวาสนาที่ได้พบกันอีกครั้ง

4.3.5.3.7 ตัวอย่างเนื้อเพลงสำหรับรำลาโรง

บองกลก เจาะมือโตว	บองเคย มุกเปิว เจาะล้อง เฮยลอง
สเกอลนา เจียดนอ เจียอ้อง	เอออะเอ้อ เอ็งเอ้ย ปุมแดง นอปุมซ็อล
สเกเฮยขอ สเกเฮยนอ สเกขอ (ซ้ำ)	สเกเทิร ตามเพลา เอ้ยซีเซริว นอจังกา
สเกเฮยขอ สเกเฮยนอ สเกขอ (ซ้ำ)	สเกเทิร ตามเพลา อะเอ้อ เจาะลึง พนมกรอม
สเกชีรุจ เฮยโตวเพอะ ตักทลา (ซ้ำ)	ซีเซริวจังกา เจาะลึง พนมกรอม
สเกเฮยซ็อก สเกเฮยนอ สเกซ็อก (ซ้ำ)	สเกกัจซอว วอกลือ จองโซรวัย
เลี้ยเฮยเลี้ยนา เลี้ยเฮยเลี้ยนา (ซ้ำ)	เลี้ยเอาะแย้ญตา จัยกรอย โมลึงติด

ความหมายโดยรวมของเพลงสำหรับรำลาโรง

บทร้องการเปรียบเทียบคนรักกับนกแก้ว นกแก้วที่กำลังบินจากรัง บินไกลจากถิ่น เหมือนคนรักที่กำลังต้องจากกันไปไกล นกแก้วจึงร้องลารัง ลาถิ่น เปรียบเสมือนผู้แสดงยี่เกเขมรกำลังจะจากไกลไปถิ่นอื่น ด้วยบุญและวาสนาจึงจะได้มาพบกันใหม่ ขอให้ตายาย (เจ้าภาพและผู้ชม) อย่าได้ลืมคณะยี่เกเขมรในยามมีงานบุญ

ผู้วิจัยบันทึกตัวอย่างการร้องเพลงไหว้ครูก่อนขึ้นแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งเป็นการร้องเพลง ก่อนขึ้นการแสดง ภายหลังการร้องเพลงไหว้ครูเรียบร้อยแล้ว เมื่อถึงเวลาเริ่มการแสดง ผู้แสดงยี่เก เขมรจะขับร้องเพลงไหว้ครูอีกครั้ง เป็นการบอกสัญญาณเริ่มการแสดง และรวบรวมสมาธิของ สมาชิกทุกคนก่อนแสดง ดังนี้



ภาพที่ 86 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวตัวอย่างการร้องเพลงออกแขก อวยพร ก่อนเริ่มแสดงยี่เกเขมร
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ผู้วิจัยได้จัดทำโน้ตเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นแนวทางการอนุรักษ์ สำเนียงเพลงยี่เกเขมรสุรินทร์ และเพื่อเป็นแนวทางในการสืบทอดการบรรเลงเพลงประกอบการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยมีนายอัครเดช แดนงูเหลือม เป็นผู้ถอดโน้ตเพลงทั้งรูปแบบโน้ตเพลงไทย และ โน้ตเพลงสากล ในที่นี้ผู้วิจัยยกตัวอย่างการถอดโน้ตเพลงเพียง 1 ทำนองเพลง ได้แก่ เพลงไหว้ครูยี่เก เขมรสุรินทร์ และอีก 9 เพลง ผู้วิจัยใส่ไว้ที่ภาคผนวก ข โน้ตเพลงในการบรรเลงประกอบการแสดงยี่เก เขมรสุรินทร์

ทำนองดนตรีนำ

| - - - - | - - - - ล | - - - - | - - - - ม | - - - - | - - - - ล | - - - - | - - - - |

| - - - - | - - - - ล | - - - - | - - - - ม | - - - - | - - - - ล | - - - - | - - - - ร |

| - - - - | - - - - ท | - ล - ซ | - ม - ล | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - ร |

| - - - - | - - - - ท | - ล - ซ | - ม - ล | - - - - |

ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

| - - - - | - ม - ล | - - - - ซ | - - - - ซ | - - - - ม ล | - ม - ซ | - - - - ล | - - - - ม |

ลูกคู่รับ

| - - - - | - ม - ล | - - - - ซ | - - - - ซ | - - - - ม ล | - ม - ซ | - - - - ล | - - - - ม |

ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

| - - - - | - ม - ล | - - - - ซ | - - - - ซ | - - - - ม ล | - ม - ซ | - - - - ล | - - - - ม |

ลูกคู่รับ

| - - - - | - ม - ล | - - - - ซ | - - - - ซ | - - - - ม ล | - ม - ซ | - - - - ล | - - - - ม |

ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

| - - - - ซ | - - - - | - ล - ท | - - - - ล ท | - ล - ท | - รี่ - ล | - - - - ซ ม | - - - - |

ลูกคู่รับ

| - - - - ซ | - - - - | - ล - ท | - - - - ล ท | - ล - ท | - รี่ - ล | - - - - ซ ม | - - - - |

ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

ลูกคู่รับ

| - ท - ม | - ซ - ล | - - - - ท ล | - ซ - ม | - ท - ม | - ซ - ล | - - - - ท ล | - ซ - ม |

จบบท

ทำนองดนตรีนำ

5

9

12

15 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

19 ลูกคู่รับ

23 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

27 ลูกคู่รับ

31 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

โดยสรุปเครื่องดนตรีและเพลงในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ คือ กลองรำมะนา และปี่ในโดยที่รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเพื่อทำจังหวะ และปี่ในเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเพื่อทำทำนองเพลง เมื่อพิจารณาจากวัฒนธรรมการตีกลองรำมะนา หรือกลองหน้าเดียวประกอบการแสดงของยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นที่ปรากฏในการแสดงลำตัด ลิเก มะโหย่ง โนรา ไม่ปรากฏในการแสดงแบบพื้นบ้านดั้งเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยที่ใช้กลองกันตรึมบรรเลงประกอบการเล่นเพลงพื้นบ้าน การตีกลองรำมะนาประกอบการแสดงถือเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีที่อยู่คู่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ถึงแม้จะมีการลดทอนเครื่องดนตรีจากวงปี่พาทย์และตัดเครื่องดนตรีปี่พาทย์ออกไปในที่สุด แต่ยังคงรักษาการตีกลองรำมะนาจำนวนหลายใบเพื่อประกอบการไหว้ครูและประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และเพลงประกอบการแสดงองค์ประกอบสำคัญในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ คือ เพลงและการขับร้องเพลง ผู้แสดงยี่เกเขมรต้องมีความสามารถในการขับร้องเพลงได้อย่างไพเราะ เนื่องด้วยการดำเนินเรื่องด้วยการขับร้อง เจริญ ด้วยบทกลอน การใช้เสียงของผู้แสดงในการสร้างความประทับใจในการแสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญ นักแสดงทุกคนต้องฝึกการขับร้องเพลงสำคัญในการแสดงให้ได้ เช่น เพลงไหว้ครู เพลงลาโรง เป็นต้น นักแสดงที่มีน้ำเสียงดี ไพเราะ จะได้รับเลือกให้เป็นผู้แสดงหลัก หรือตัวละครที่มีบทแสดงมากกว่าตัวละครอื่น ๆ และเป็นต้นเสียงในการขับร้องเพลงไหว้ครู และเพลงต่าง ๆ ที่สอดแทรกในการดำเนินเรื่อง ส่วนผู้แสดงอื่นทำหน้าที่ลูกคู่ร้องรับ ซึ่งเป็นการฝึกหัดการขับร้องและท่องจำบทแสดงไปในตัวอีกด้วย ดนตรีและเพลงประกอบการแสดงจึงเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงยี่เกเขมร ที่สามารถสร้างชื่อเสียงและการว่าจ้างการแสดงให้กับคณะยี่เก ด้วยการแสดงยี่เกเขมรเน้นที่การร้องเพลงดำเนินเรื่องเป็นหลัก และการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ยังมีองค์ประกอบสำคัญที่ส่วนช่วยเสริมให้การแสดงมีความสมบูรณ์และสื่อสารต่อผู้ชมถึงบทบาทการแสดงให้ชัดเจนมากขึ้น และแสดงถึงอัตลักษณ์ทางกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยด้านมรดกภูมิปัญญางานศิลปหัตถกรรม คือ เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

4.3.6 เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย

เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการแต่งกายที่เป็นไปตามบทบาทการแสดง เป็นสิ่งที่แสดงฐานะและบทบาทของผู้แสดงได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวประกอบ ตัวเบ็ดเตล็ด ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกันไป เครื่องแต่งกายจึงเป็นอีกสิ่งที่สะท้อนฐานะบทบาทในการแสดงได้เป็นอย่างดี เสื้อผ้าของนักแสดงใช้ผ้าพื้นเมืองที่ทอใช้ในวาระพิเศษ ทอขึ้นเพื่อใส่สำหรับนุ่งและสำหรับนำมาตัดเสื้อเพื่อใช้แสดง การแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมร ใช้เครื่องประดับที่ได้รูปแบบหรือเลียนแบบมาจากเดิมที่ได้รับสืบทอดกันมา ซึ่งไม่ได้เป็นรูปแบบการแต่งกายของการแสดงฟ้อนรำในรูปแบบดั้งเดิมของชุมชน ผู้วิจัยศึกษาจากโครงสร้างและรูปแบบการแต่งกายของยี่เกเขมรสุรินทร์ พิจารณาจากภาพถ่ายเก่า การสัมภาษณ์ และข้อสันนิษฐานในการรับเอาอิทธิพลการแต่งกายแบบยี่เกดั้งเดิม คือ ลิเกทรงเครื่อง มาเป็นต้นแบบในการทำเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

การแสดงลิเกทรงเครื่องแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงและเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวพระสวมปันจุเหรีญยอด ปักขนนกติดอินธนูประดับโบว์ที่ใหญ่ทั้งสอง สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้าโจงสวมสนับเพลาปักด้น สวมถุงเท้าขาว ตัวนางสวมมงกุฎกษัตริย์ ติดอินธนูประดับโบว์ที่ใหญ่ทั้งสอง สวมเสื้อปักห่มสไบ นุ่งผ้าจีบหน้านาง สวมถุงเท้าขาว ผู้แสดงตัวรองแต่งกายลดหลั่นเครื่องประดับให้ต่างจากตัวเอก เช่น ตัวพระสวมปันจุเหรีญยอดตัด ตัวนางสวมกระบังหน้า (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559)

ลิเกทรงเครื่องแต่งตัวคล้ายละครแต่ดัดแปลงให้แปลกออกไปจากละคร เลียนแบบเครื่องแต่งกายของเจ้านายและขุนนาง ดังนี้ ตัวพระ (ที่เป็นกษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับ โจงกระเบน บางทีก็มีสนับเพลา บางทีก็ไม่มีสนับเพลา สวมเสื้อเยียรบับคอปิดแขนยาวปลายแขนมีแผงกำมะหยี่ปักด้นเป็นรูปสามเหลี่ยม มีสังวาลย์เป็นแผงเต็มหน้าอก ทำด้วยโลหะประดับเพชร เป็นรูปกลม ๆ มีสายโยงเกี่ยวกันตลอด คาดเข็มขัดหัวทำด้วยโลหะประดับเพชรเทียม มีอินทนูเล็ก ๆ ที่ทำด้วยโลหะประดับเพชรเทียมเช่นกัน มีโบเล็กอยู่ใต้อินทนูทับบนสายสะพาย เวลาเดินไปจะพลิ้วสวยงาม ศิระะสวมปันจุเหรีญยอดแหลม ปักขนนกการะเวกประดับให้สวยงามและมีอุบะห้อย สวมถุงเท้าขาวและกำไลเท้า

ตัวนาง (กษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับจีบหน้า คาดเข็มขัดทับมีหัวเป็นเพชรเทียมสวยงาม เสื้อและสไบปักด้นลวดลายสวยงามมักดัดสีกัน มีสังวาลและโบว์เพชรแทนอินทนูของตัวพระ ห่มสไบทับเสื้อ เสื้อรัดรูปแขนยาวจรดข้อมือ มีกำไลรัดข้อมือเป็นแผ่นฝังเพชรเทียม ต่อมาเปลี่ยนแปลงเป็น

ครึ่งแขนติดชายครุยดิน ขายเสื้ออยู่ในผ้าถุง ผ้าถุงจีบหน้า คาคเข้มขัด สวมมงกุฎกษัตริย์(เหมือนกระบังหน้ามียอด) สวมถุงเท้าและกำไลเท้า

ตัวพระ (ที่ไม่ใช่กษัตริย์) เครื่องแต่งตัวเช่นเดียวกัน แต่คงความงามของสี และความใหม่เก่าต่างกัน สวมปิ่นจุเหรีด (ลดยอด) ตัวนาง (ที่ไม่ใช่กษัตริย์) เครื่องแต่งตัวเหมือนกัน ผิดกันที่สวมแต่กระบังหน้า (ลดยอด) ตัวประกอบอื่น ๆ แล้วแต่บท จะดูได้จากเครื่องสวมศีรษะ ถ้าเป็นฤๅษี ก็ไม่แต่งตัวใช้ครองผ้าเฉย ๆ ตัวเสนาที่สวมแต่เสื้อคอปิด ไม่มีเครื่องประดับ การแต่งหน้าก็ไม่จำเป็น ตัวนางประกอบ เช่น ตัวตลกก็แต่งเครื่องเก่า ๆ ไม่ต้องครบเครื่อง แต่งหน้าให้ตลกโดยผัดหน้าให้ขาวไม่ต้องดูความสวยงาม (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ, 2523)

ชรัตพร เสริมทรัพย์ อธิบายถึงการแต่งกายของยี่เกเขมรคณะญาณศิลป์บ้านโคกกะดวด อำเภอลำดวน จังหวัดสุรินทร์ การแต่งกายของพระเอกและนางเอก สวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้นหรือแขนยาว หลากสี พระเอกสวมทับด้วยเสื้อกั๊กที่ปักด้วยลูกปัดลวดลายสีต่าง ๆ มีผ้าคาดศีรษะที่ปักลูกปัดและปักขนนกสีขาวทางด้านหลัง สวมสร้อยคอที่ทำจากลูกปัดสีต่าง ๆ สวมถุงเท้ายาวสีขาว และนางเอกสวมกรองคอที่ตัดเย็บด้วยผ้าสีต่าง ๆ มีลักษณะรูปทรงคล้ายผ้าคลุมไหล่คอกลม มีชายผ้าเป็นรูปดอกไม้ทรงสามเหลี่ยม ให้มุมสามเหลี่ยมห้อยลงมาด้านหน้า 4-5 มุม แล้วปักด้วยลูกปัดหลากสีตามความต้องการมาสวมทับเสื้ออีกชั้นหนึ่ง สวมถุงเท้ายาวสีขาว ตัวประกอบและตัวตลกแต่งกายตามใจชอบแล้วแต่จะหามาได้ และตัวฤๅษี แต่งกายโดยห่มสบีสีขาว สวมอังสะเหมือนพระภิกษุ ถือไม้ตะพด (ชรัตพร เสริมทรัพย์, 2560)

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างคือ เครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นสิ่งบ่งบอกถึงสถานภาพของตัวละครในการแสดง เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหลักสวมชุดขาว มงกุฎ สวมกรองคอที่ปักและร้อยด้วยลูกปัดแก้ว สวมเสื้อแขนยาว มีเครื่องประดับเงิน ทอง ลูกปัดแก้ว นุ่งผ้าพื้นเมือง และแต่งหน้าขาวนวล ส่วนผู้แสดงรำประกอบแต่งตัวในลักษณะเดียวกันกับตัวนางแต่เพียงเปลี่ยนจากชุดขาวเป็นกระบังหน้าที่ทำด้วยวัสดุท้องถิ่นฉลุลาย ส่วนตัวเบ็ดเตล็ด เช่น ฤๅษี ยักษ์ ลิง แต่งตัวด้วยชุดผ้าพื้นเมือง และปิดใบหน้าด้วยหน้ากากตามตัวละครนั้น รูปแบบเครื่องแต่งกายของยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นเครื่องบ่งบอกถึงบทบาทหรือลักษณะเฉพาะของตัวละครในเรื่องนั้น และเครื่องแต่งกายของยี่เกเขมรสุรินทร์ ยังแบ่งย่อยออกเป็น เครื่องแต่งกายตัวพระหลัก ตัวพระรอง เครื่องแต่งกายตัวนางหลัก ตัวนางรอง เครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท เครื่องแต่งกายตัวเบ็ดเตล็ด รวมทั้งนักดนตรี

เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง หมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่นักแสดงหรือตัวละครสวมใส่อยู่บนเวทีแสดง ถือเป็นเครื่องแต่งกาย (Costume) ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้าที่สวมซ้อนกันหลายชั้น หรือไม่มีเสื้อผ้าแม้แต่ชั้นเดียว เครื่องแต่งกายในทางเทคนิคจะหมายถึงเสื้อผ้าทั่วไปรวมไปถึงเครื่องประดับต่าง ๆ เครื่องแต่งกายในการแสดงจะเป็นสิ่งที่สามารถแบ่งกลุ่มคน รสนิยมของบุคคลแต่ละคน รวมทั้งระดับชนชั้น ถิ่นฐานภูมิลาเนา ยุคสมัย ที่สำคัญสื่อให้เห็นถึงลักษณะบางประการของผู้สวมใส่ หรือทำให้ผู้ที่พบเห็นสามารถตีความบางอย่างได้ เช่น เพศ อายุ อาชีพ บทบาท สถานภาพทางสังคม สภาพทางภูมิศาสตร์ ฤดูกาล ช่วงเวลา เป็นต้น เครื่องแต่งกายการแสดงเป็นสัญญาณที่บอกถึงสิ่งนั้น ๆ ว่าเมื่อเห็นชุดนี้จะรู้ทันทีว่าเป็นการแสดงอะไร เช่น การแสดงโขน ละคร โนรา ลิเก เป็นต้น เช่น การใส่รัดเกล้าในกาแรสดงโขนละครไทย สามารถบอกสถานะของตัวละครนางได้เป็นอย่างดี เครื่องแต่งกายการแสดงนอกจากบ่งบอกถึงสถานภาพและลักษณะสำคัญของตัวละครแล้วนั้น การจัดสร้างหรือประกอบสร้างเครื่องแต่งกายมีความสำคัญเป็นอย่างมาก เช่น การเลือกใช้ผ้า ความพิถีพิถันการนุ่งห่ม วัสดุที่นำมาใช้ ต้นทุนในการจัดสร้าง ความละเอียดในการสร้างด้วยวิธีปัก เย็บ ประการสำคัญคือ เครื่องแต่งกายในการแสดงที่จะต้องสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง ระบบแสง ไฟ การเคลื่อนไหวของผู้แสดง และบทบาท เครื่องแต่งกายในการแสดงจึงจะสร้างออกมาให้เหมาะสมกับกับแสดงแต่ละประเภท และใช้วัสดุและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างให้เหมาะสม หรือการใช้วัสดุที่เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมของชุมชนมาประกอบสร้างให้สอดคล้องกับรูปแบบและสัญลักษณ์ที่บ่งบอกลักษณะสำคัญของตัวละครให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจ เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ 1. ศิราภรณ์ คือเครื่องประดับศีรษะ เป็นงานศิลปะที่รวมงานประติมากรรมและจิตรกรรมเข้าด้วยกัน ความงดงามของศิราภรณ์ขึ้นอยู่กับการออกแบบ การปั้นให้ได้สัดส่วน การให้สี แบ่งออกเป็น ขฎา เป็นศิราภรณ์สำหรับตัวพระ มงกุฎ เป็นศิราภรณ์สำหรับตัวนาง ปิ่นจุเหรีจ เป็นศิราภรณ์แทนผ้าโพก รัดเกล้า เป็นศิราภรณ์ของตัวนางระดับมเหสีและตัวนางรองลงมา กระบังหน้า เป็นศิราภรณ์ตัวนางทั่วไป 2. พัสตราภรณ์ คือ เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม มีการปักประดับตกแต่งด้วยวัสดุมีค่าประเภทดินเงิน ดินทอง เลื่อมเงิน เลื่อมทอง ไหมสี ไหมทอง ทองแล่ง เงินแล่ง รวมทั้งผ้านุ่งคุณภาพดีและบ่งบอกถึงระดับทางสถานภาพของผู้นุ่ง และ 3. ถนิมพิมพาภรณ์ เป็นงานประณีตศิลป์เพื่อสร้างเครื่องประดับตกแต่งร่างกาย เป็นงานช่างฝีมือโลหะ อัญมณี งานกะไหล่ทอง และเงิน (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557)

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีรูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดง ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและมีโครงสร้าง ลักษณะ ของเครื่องแต่งกายที่คล้ายคลึงกันกับการแต่งกายของลิเกทรงเครื่อง การแสดงยี่เกเขมรที่จังหวัดสุรินทร์อาจได้รับวัฒนธรรมการแสดงอื่นเข้ามาในชุมชน คนในชุมชนปรับเปลี่ยนให้เป็นไปตามลักษณะตามทุนวัฒนธรรมของชุมชนนั้น ๆ ทั้งด้านการแสดงและองค์ประกอบการแสดง การแสดงยี่เกเขมรในปัจจุบันเหลือเพียงไม่กี่คณะ คณะยี่เกที่ยังคงทำการแสดงได้สมบูรณ์ คือ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ และยังคงน่าเป็นห่วงในการขาดช่วงการสืบทอดและความนิยมที่น้อยลง เครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรมีโครงสร้าง รูปทรง วัสดุ และวิธีนุ่งห่ม สวมใส่ ที่มีความเฉพาะและไม่เหมือนเครื่องแต่งกายในการแสดงพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ เครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการแต่งกายที่เป็นไปตามบทบาทการแสดง เป็นสิ่งที่แสดงฐานะและบทบาทของผู้แสดงได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวประกอบ ตัวเบ็ดเตล็ด ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกันไป เครื่องแต่งกายจึงเป็นอีกสิ่งสะท้อนฐานะบทบาทในการแสดงได้เป็นอย่างดี เสื้อผ้าของนักแสดงใช้ผ้าพื้นเมืองที่ทอใช้ในวาระพิเศษ ทอขึ้นเพื่อใส่สำหรับนุ่งและสำหรับนำมาตัดเสื้อเพื่อใช้แสดง การแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมร ใช้เครื่องประดับที่ได้รูปแบบหรือเลียนแบบมาจากเดิมที่ได้รับสืบทอดกันมา ซึ่งไม่ได้เป็นรูปแบบการแต่งกายของการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบดั้งเดิมของชุมชน ผู้วิจัยศึกษาจากโครงสร้างและรูปแบบการแต่งกายของยี่เกเขมรสุรินทร์ พิจารณาจากภาพถ่ายเก่า การสัมภาษณ์ และข้อสันนิษฐานในการรับเอาอิทธิพลการแต่งกายแบบยี่เกดั้งเดิม คือ ลิเกทรงเครื่อง มาเป็นต้นแบบในการทำเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 87 การแต่งกายลิเกทรงเครื่อง

โดยนางลอง เสือสง่าและนางฉลวย (ตัวพระ) เล่นลิเกทรงเครื่องของคณะดอกดิน เสือสง่า

ที่มา : เจนภพ จบกระบวนวรรณ (2524)

การแต่งกายในการแสดงลิเกทรงเครื่อง แต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงและเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวพระสวมปันจุเหรีจยอต ปักขนนก ติดอินทรีประดับโบว์ที่ไหล่ทั้งสอง สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมถุงเท้าขาว ตัวนางสวมมงกุฎกษัตริย์ ติดอินทรีประดับโบว์ที่ไหล่ทั้งสอง สวมเสื้อปักหมี่สไบ นุ่งผ้าจีบหน้านาง สวมถุงเท้าขาว ผู้แสดงตัวรองแต่งกายลดหลั่นเครื่องประดับให้ต่างจากตัวเอก เช่น ตัวพระสวมปันจุเหรีจยอตตัด ตัวนางสวมกระบังหน้า (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559) ลิเกทรงเครื่องยุคหลังมีการเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลง ในสมัยรัชกาลที่ 6 เครื่องแต่งกายตัวพระและตัวนาง สักวาลดอกใหญ่ขึ้นจนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนไม้แน่นอนเก้าก็มีสิบก็มี ปันจุเหรีจและมงกุฎสตรีมีขนาดโตและทรงป้อมกว่าเดิม ทำด้วยเงินติดเพชรแทนเครื่องขี้รัก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)



ภาพที่ 88 นางเสียด เจาะดี พระเอกของคณะยี่เกเขมร บ้านโคกหม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์

ที่มา : เสียด เจาะดี (2565)

การแต่งกายของพระเอกและนางเอกยี่เกเขมร สวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้นหรือแขนยาวหลากสี พระเอกสวมทับด้วยเสื้อกั๊กที่ปักด้วยลูกปัดลวดลายสีต่าง ๆ มีผ้าคาดศีรษะที่ปักลูกปัดและปักขนนกสีขาวทางด้านหลัง สวมสร้อยคอที่ทำจากลูกปัดสีต่าง ๆ สวมถุงเท้ายาวสีขาว และนางเอกสวมกรองคอที่ตัดเย็บด้วยผ้าสีต่าง ๆ มีลักษณะรูปทรงคล้ายผ้าคลุมไหล่คอกลม มีชายผ้าเป็นรูปดอกไม้ ทรงสามเหลี่ยม ให้มุมสามเหลี่ยมห้อยลงมาด้านหน้า 4-5 มุม แล้วปักด้วยลูกปัดหลากสีตามความต้องการมาสวมทับเสื้ออีกชั้นหนึ่ง สวมถุงเท้ายาวสีขาว ตัวประกอบและตัวตลกแต่งกายตามใจชอบ แล้วแต่จะหามาได้ และตัวฤๅษี แต่งกายโดยห่มสไบสีขาว สวมใส่อังสะเหมือนพระภิกษุ ถือไม้ตะพด (ชรัตน์ เสริมทรัพย์, 2550)

เครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการแต่งกายที่เป็นไปตามสถานภาพบทบาทของแต่ละตัวละคร และเครื่องแต่งกายเป็นสิ่งสำคัญที่บ่งชี้ถึงสถานภาพบทบาทของตัวละครผ่านเครื่องแต่งกายหลัก ได้แก่ เครื่องประดับศีรษะและกรองคอ และหน้ากาก รวมทั้งเครื่องประดับต่าง ๆ

และผ้านุ่งของผู้แสดง ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบของเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ดังนี้

4.3.6.1 รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวพระ

4.3.6.2 รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง

4.3.6.3 รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท

4.3.6.4 รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด

4.3.6.5 เครื่องประดับและผ้าสำหรับผู้แสดง

4.3.6.6 รูปแบบเครื่องแต่งกายนักดนตรี

4.3.6.1 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวพระ

ผู้แสดงตัวพระในการแสดงยี่เกเขมร แต่งกายโดยนุ่งผ้าไหมพื้นเมืองที่เรียกว่า “โฮลเปราะฮ์” หรือ “ผ้าปุม” เป็นผ้านุ่งสำหรับบุรุษ นุ่งในรูปแบบโจงกระเบน ซึ่งสมптโฮลสำหรับบุรุษ หรือ โฮลเปราะฮ์ มีโครงสร้างส่วนใหญ่เป็นตารางสี่เหลี่ยมแนวตะแคงหรือร่างแห การจัดองค์ประกอบของลวดลายคล้ายกับสมปักปุมของราชสำนักสยาม เป็นผ้าผืนยาวประมาณ 3 - 4 หลา ใช้สำหรับนุ่งโจงกระเบน (ธีรพันธุ์ จันทรเจริญ, 2547) ผ้านุ่งมี 2 ชนิดที่นิยมสำหรับตัวพระ คือ ผ้าปุม และผ้าหางกระรอก มีความยาวที่เหมาะสมสำหรับนุ่งด้วยวิธีโจงกระเบน และสวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก ตัดด้วยผ้าไหมหรือผ้าท่วนสีสดใส แต่เดิมนั้นนิยมสีดำและปักลายตามเสื้อด้วยด้นเงินทองหรือโลหะเพื่อความพิเศษกว่าผู้แสดงอื่น

เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับของผู้แสดงตัวพระ ศีรษะสวมขมาที่มีลักษณะคล้ายปิ่นจุเหรี้อยอด ขึ้นโครงด้วยไม้หรือกระดาด มีดอกไม้นวมและดอกไม้ที่ตกแต่งทั่วบริเวณโดยนำลูกปัดแก้วมาเรียงติดกัน สักวาลหรือสร้อยประดับ ทำจากลูกปัดแก้วมาร้อยเรียงเป็นพวงเชื่อมโยงหากัน มีลักษณะคล้ายสักวาลของลิเกทรงเครื่อง ซึ่งการแต่งกายของลิเกทรงเครื่องตัวพระมีสักวาลเป็นแผงเต็มหน้าอก ทำด้วยโลหะประดับเพชร เป็นรูปกลม ๆ มีสายโยงเกี่ยวกันตลอด ศีรษะสวมปิ่นจุเหรี้อยอดแหลม (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ, 2523) ส่วนเครื่องประดับกรองคอ ทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ตัดเป็นรูปวงกลมผ่ากลาง ประดับลวดลายด้วยการเย็บลูกปัดแก้วเป็น

ลวดลายต่าง ๆ และติดสังวาลย์พวงลูกปัดแกว้ต่อกันกับกรองคอ และเครื่องประดับอื่น ๆ ได้แก่ เข็มขัด กำไล ต่างหู ที่เป็นเครื่องเงิน และบางครั้งสวมถุงเท้ายาวสีขาว ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่ขึ้นอยู่กับผู้แสดงนำมาตกแต่งเพิ่มจากเครื่องแต่งกายหลัก คือ มงกุฎ กรองคอ สังวาล สร้อยประดับ

รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงตัวพระ คือ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับบุรุษได้แก่ผ้าปุมและผ้าหางกระรอกด้วยวิธีโจงกระเบน คาดเข็มขัดเงินหรือทอง สวมกรองคอที่ประดับด้วยสังวาลดอกดวงพวงระย้า ศีรษะสวมขมา และมีเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น ต่างหู กำไล เงินหรือทอง และสวมถุงเท้ายาวสีขาวในบางครั้ง



ภาพที่ 89 เครื่องแต่งกายตัวพระ (ตัวหลัก)

ที่มา : ผู้วิจัย (2562)



ภาพที่ 90 เครื่องแต่งกายตัวพระ (ตัวรอง)

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

4.3.6.2 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง

ผู้แสดงตัวนางในการแสดงยี่เกเขมร แต่งกายโดยนุ่งผ้าไหมพื้นเมืองที่เรียกว่า “โฮลสเรีย” เป็นผ้านุ่งสำหรับสตรี นุ่งในรูปแบบป้ายมาด้านหน้าปกติ ซึ่งผ้าโฮลมีลักษณะของโครงสร้างผ้าคล้ายกับผ้าปุมถ้าเป็นแบบที่สตรีใช้นุ่ง จะทอแปลงเป็นลายริ้ว ลักษณะคล้ายใบไผ่เป็นลายริ้ว ขนาดกว้างประมาณครึ่งนิ้ว สลับกับลายมัดหมี่ที่คล้ายใบไผ่ เป็นแม่ลายหลักของผ้ามัดหมี่สุรินทร์ (เผ่าทอง ทองเจือ, 2558) ผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงตัวนางคือ ผ้าโฮล และผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่นำมานุ่ง และสวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก เช่น สีดำ สีเหลือง และสีชมพู

เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับของผู้แสดงตัวนาง ศิระสมมงกุฎ รูปทรงคล้ายกับชฎาของตัวพระ มีกรอบหน้า ประดับด้วยดอกไม้ไหวและดอกไม้ที่ทำจากลูกปัดมาเรียงติดกันประดับทั่วบริเวณ ขึ้นโครงด้วยไม้หรือกระดาดแบบเดียวกันกับเครื่องประดับศิระตัวพระ สังวาลและสร้อยประดับทำจากลูกปัดแก้วมรกตเรียงเป็นดอกกลมและเชื่อมต่อเป็นพวง ลักษณะเดียวกันกับตัวพระ มีโครงสร้างของสังวาลย์แบบลิเกทรงเครื่อง ซึ่งเครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 6

สังวาลดอกใหญ่ขึ้นจนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนดอกแต่ละด้านไม่แน่นอน แก้วก็มีสีก็มี (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522) เครื่องประดับที่เป็นกรองคอหรือนวมคอทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ตัดเป็นรูปทรงกลมผ่ากลาง ประดับลวดลายด้วยลูกปัดแก้ว และเย็บพวงสังวาลสร้อยประดับติดกับกรองคอ ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น เข็มขัด กำไล ต่างหู นิยมใช้เครื่องประดับเงินที่เรียกว่า ประเก้อม ซึ่งการแต่งกายของสตรีชาวสุรินทร์เป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมานานจนมีคำขวัญว่า หญิงสาวชาวสุรินทร์ เติบโตด้วยการนุ่งผ้าไหม สวมใส่ประเก้อม หรือประคำเงินและทอง (อัษฎางค์ ชมดีและองค์การบริหารส่วนจังหวัดสุรินทร์, 2558) เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับหลัก คือ มงกุฏ กรองคอ สังวาลสร้อยประดับ นอกจากนั้นขึ้นอยู่กับความนิยมของผู้แสดงที่จัดหาเพิ่มเติม

รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงตัวนาง คือ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับสตรี ได้แก่ผ้าโฮลและผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ ด้วยวิธีนุ่งแบบปกติ (ป้ายหน้า) คาดเข็มขัดเงินหรือทอง สวมกรองคอที่ประดับด้วยสังวาลดอกดวงพวงระย้า ศิระสะวมมงกุฏ และมีเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น สร้อยคอ กำไล เงินหรือทอง



ภาพที่ 91 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง (ตัวหลัก)

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 92 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง (ตัวรอง)
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.6.3 เครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท

ผู้แสดงรำประกอบบทในการแสดงยี่เกเขมร แต่งกายโดยนุ่งผ้าไหมพื้นเมืองที่เรียกว่า “โฮล แสร้อย” นุ่งด้วยผ้าและวิธีนุ่งแบบเดียวกันกับผู้แสดงตัวนาง หรือนุ่งผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ ตามที่ผู้แสดงต้องการ สวมเสื้อแขนกระบอกสีเดียวกันทุกคน ซึ่งผู้รำประกอบบทมีจำนวน 4 – 8 คน

เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับของผู้แสดงรำประกอบบท ศิระสะสวมกระบังหน้า ที่ทำจาก โลหะชนิดบางหรือกระดาษ ฉลุลายและทาสีให้เกิดเป็นลวดลายต่าง ๆ (พีระพัฒน์ พามา, 4 มกราคม 2563b) มีลักษณะคล้ายปิ่นจุเหรี้งแต่ไม่มีดอกไม้ไหว เครื่องประดับกรองคอหรือนวมคอ ทำด้วยผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ตัดเป็นวงกลมผ่ากลาง ประดับด้วยลูกปัดแก้วเป็นลวดลายต่าง ๆ และร้อย ลูกปัดเป็นเส้นระย้าเดียว ไม่ร้อยเป็นดอกดวงและเป็นพวงติดกันเหมือนตัวพระและตัวนาง ส่วน เครื่องประดับอื่น ๆ เช่น เข็มขัด กำไล ต่างหู ขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่นำมาตกแต่งเพิ่มเติม โดยที่ เครื่องประดับหลัก คือ กระบังหน้า และกรองคอ

รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงผู้รำประกอบบท คือ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับสตรี ได้แก่ ผ้าโฮลและผ้ามัดหมี่ ด้วยวิธีนุ่งแบบปกติ(ปายหน้า) คาดเข็มขัดเงินหรือทอง สวมกรองคอที่ประดับขอบลูกปัดแก้วร้อยทิ้งลงมาเป็นระย้าไม่เชื่อมต่อกันแบบของตัวพระและตัวนาง ศิระสวมกระบังหน้า และมีเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น ต่างหู กำไล เงินหรือทอง รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้รำประกอบบทเป็นการแต่งกายที่ต้องเหมือนกันทุกคนที่รำในครั้งนั้น ๆ



ภาพที่ 93 เครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3.6.4 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด

ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมร ได้แก่ ฤๅษี ยักษ์ ลิง นายพราน ใช้ผู้ชายแสดง การแต่งกายเป็นไปตามลักษณะของตัวละคร ผู้แสดงเป็นฤๅษี นุ่งผ้าสีเหลือง สีนํ้าตาล หรือลายเสือ มีลูกประคำ และสวมหน้ากากที่มีลักษณะฤๅษี มีหนวด ผมหาว เป็นต้น ผู้แสดงเป็นยักษ์ นุ่งผ้าโจงกระเบนที่เป็นผ้าไหมพื้นเมือง สวมเสื้อหรือถอดเสื้อตามที่ต้องการ และสวมหน้ากากที่มีลักษณะแบบยักษ์ มีเขี้ยว ตาแดงโต เป็นต้น ผู้แสดงเป็นลิง นุ่งผ้าโจงหรือใส่กางเกงตามที่ต้องการ ทาแก้มแดง ปากแดง ให้ติดตลกขบขัน และลักษณะคล้ายลิง ผู้แสดงเป็นนายพราน แต่งกายด้วยผ้าพื้นเมืองหรือชุดชีวิตประจำวัน เป็นต้น เครื่องแต่งกายที่เป็นหน้ากากของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ทำขึ้นด้วยวัสดุที่หาได้ง่าย (สวิง มุ่งดี, 5 มกราคม 2563) ทำจากไม้เนื้ออ่อนและดัดฉลุลาย ให้ได้โครงรูปทรงแบบหน้ากากปิด

ใบหน้าและวาดหรือแกะเป็นหู จมูก ตา และทาสีตามจินตนาการ ส่วนหน้ากากที่ทำจากกระดาษ นำกระดาษมาปิดทับจนหนาและทำเป็นโครงรูปทรงตามที่ต้องการ วาดรูปและลงสีให้เป็นไปตามลักษณะของตัวละครที่ต้องการ

รูปแบบการแต่งกายของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด มีรูปแบบการแต่งกายที่เป็นไปตามลักษณะสำคัญ หรือภาพจำของตัวละครนั้น ๆ ให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจได้ง่ายในบทบาทของการแสดง ใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เช่น ไม้ กระดาษ โดยทำเป็นโครงสร้างรูปทรงแบบหน้ากาก มีทั้งใช้ปิดหน้าด้านเดียว และครอบทั้งศีรษะ ผ้านุ่งใช้ผ้าพื้นเมืองและสีผ้าที่แสดงถึงตัวละครนั้น ๆ เช่น ฤๅษี ใช้ผ้าสีเหลือง สีน้ำตาล หรือลายเสือ เป็นต้น เครื่องประดับ เช่น เครื่องรางของขลัง มีอุปกรณ์ที่เป็นเครื่องสำคัญ เช่น ไม้เท้าของฤๅษี ตรีบองของยักษ์ และใช้วิธีแต่งหน้าทางแก้มแดง ปากแดง ทาหน้าขาว เพื่อแสดงเป็นลิง การแต่งกายของผู้แสดงเบ็ดเตล็ดจึงขึ้นอยู่กับผู้แสดงอีกด้วยที่เตรียมเครื่องแต่งกายไปเองและบางครั้งผู้แสดง 1 คน แสดงหลายบทบาทในตัวเบ็ดเตล็ด จึงเปลี่ยนแค่หน้ากาก ส่วนเสื้อและผ้านุ่งใช้ของเดิมของตัวละครที่แล้ว



ภาพที่ 94 ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรคณะบ้านผาง

ที่มา : ผู้วิจัย (2562)



ภาพที่ 95 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด “ฤษี”

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 96 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด “ยักษ์”

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 97 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด “ลิง”

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

4.3.6.5 เครื่องประดับและผ้าสำหรับผู้แสดง

เครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ของตัวละครต่าง ๆ โดยแบ่งเป็นเครื่องประดับศีรษะ ผ้านุ่ง-เสื่อผ้า และเครื่องประดับ ดังนี้

4.3.6.5.1 เครื่องประดับศีรษะในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ก. เครื่องประดับศีรษะของตัวละครและตัวนาง เป็นรูปทรงแบบชฎา มงกุฎ โครงสร้างทำจากไม้ไผ่หรือโลหะ ทำเป็นยอดแหลม และสวมศีรษะได้พอเหมาะ ติดกระดาษสีจนปิดโครงสร้าง ประดับลวดลายด้วยกระดาษสีตัดเป็นโครงสร้างแม่ลาย ประดับด้วยลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ เป็นลายเช่นเดียวกับการใช้กระดาษ โดยการเรียงลูกปัดแก้วให้เป็นเส้น ใช้กาหรือสิ่งที่ทำให้ลูกปัดแก้วไม่หลุด ใช้ลูกปัดแก้วติดเรียงเป็นลายดอกกลม ๆ และใช้ลูกปัดแก้วเรียงติดกระดาษหรือโลหะ เช่น สังกะสี ตัดเป็นดอกขนาดเล็กเพื่อทำเป็นดอกไม้ไหว ดอกไม้เพชรประดับ เรียงเป็นชั้น ๆ ตามขอบของแต่ละชั้นตามโครงของชฎา มงกุฎ ประดับด้วยเหลื่อมให้เป็นดอกในพื้นที่ว่าง และร้อยลูกปัดหรือเหลื่อมขนาดเล็กเป็นระย้าในแต่ละดอกไปไม้ไหว ในส่วนของกรอบหน้าทำเป็นกระบังหน้าติดกับตัวโครงชฎา มงกุฎ

ประดับดวงลูกปัดแก้วเป็นลวดลายต่าง ๆ เช่น ดอกกลม ดอกสี่กลีบ หรือเดินลายตัดกันเป็น
 สีเหลี่ยม เป็นต้น ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **ลอมพอฮ์**



ภาพที่ 98 เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงหลักในการแสดงยี่โกเขมรสุรินทร์แบบสังกะสี

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 99 เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงหลักในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบประดับกระดาด

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 100 เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงหลักในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบประดับกระดาด

(ด้านหลัง)

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ข. เครื่องประดับศีรษะของผู้รำประกอบบท คือ กระบังหน้า มีรูปทรงคล้ายปิ่นจุเห็จแต่ไม่มีดอกไม้ไหวดอกไม้เพชรประดับตามขอบด้านบน โครงของกระบังหน้าทำจากโลหะชนิดบาง เช่น สังกะสี ลวดลายของกระบังหน้าเกิดจากการฉลุลายให้ทะลุเป็นลวดลายต่าง ๆ และมีการต่อกลายให้นูนเป็นขอบประไข่ปลา และทาสี เช่น แดง เขียว น้ำเงิน ตามลวดลายที่ฉลุเพื่อให้มีความโดดเด่น



ภาพที่ 101 ศิราภรณ์สำหรับตัวพระและตัวนาง (ด้านหลัง)

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 102 ศิราภรณ์สำหรับผู้รำประกอบบท

ที่มา : ผู้วิจัย (2562)

ค. เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด เช่น ฤๅษี ยักษ์ ลิง นายพราน ทำจากวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เช่น ไม้ กระดาษ ขึ้นโครงแบบหน้ากากสำหรับปิดด้านหน้าด้านเดียว และแบบครอบทั้งศีรษะ แต่เดิมนิยมใช้ไม้เนื้ออ่อนมาตัดและขึ้นโครงเป็นหน้ากาก แกะไม้เป็นจมูก หู ตา ปาก และทาสีเป็นมีความเด่นชัด ต่อมาทำให้ครอบศีรษะได้ เช่น ฤๅษี ยักษ์ ทำจากกระดาษมาปิดทับซ้อน ขึ้นโครงให้สามารถสวมศีรษะได้ และให้มีรูปแบบตามตัวละคร และทาสีให้เด่นชัด ส่วนตัวลิง นิยมแต่งหน้าขาว ปิดแก้มและทาปาก เป็นต้น

หน้ากากที่ใช้ในการแสดงยี่เกเขมร เช่น หน้ากากฤๅษี หน้ากากรูปคน หน้ากากเหล่านี้ทำเอง โดยการนำดินเหนียวมาปั้นเป็นแบบ แล้วนำกระดาษหนังสือพิมพ์มาปิดทับซ้อนกันเรื่อย ๆ จนหนา แล้วรอให้แห้งสนิทจึงลอกออก จะได้หน้ากากแต่ละชนิดตามที่ต้องการ จากนั้นเจาะรูด้านข้างทั้งสองข้างแล้วร้อยด้วยเชือกขนาดพอสวมศีรษะได้ แล้วก็ตกแต่งให้เป็นรูปหน้า ตา คิ้ว จมูก ปาก คาง ด้วยสีที่ต้องการให้สวยงาม สำหรับหน้ากากยักษ์จะทาสีน้ำมันที่เป็นสีเขียวและใบหน้าให้มีเขียวเพื่อให้ดูน่าเกลียดน่ากลัว (ชรัตพร เสริมทรัพย์, 2560)



ภาพที่ 103 หน้ากากตัวเบ็ดเตล็ดแบบดั้งเดิมในการแสดงยี่เกเขมรทำจากไม้

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 104 หน้ากากฤๅษี สำหรับไว้แสดงตัวเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ทำจากกระดาษ
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 105 หน้ากากยักษ์ สำหรับไว้แสดงตัวเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ทำจากกระดาษ
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

4.3.6.5.2 ผ้านุ่งและเสื้อผ้าในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ก. ผ้านุ่งของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ใช้ผ้าพื้นเมืองเขมรถิ่นไทย และใช้ตามประเภทของผ้านุ่งที่เป็นผ้านุ่งสำหรับบุรุษและสำหรับสตรี ซึ่งนุ่งตามบทบาทตัวละครที่แบ่งเพศอย่างชัดเจน ผ้าที่เอามานุ่งเป็นผ้าที่ไว้ใช้สำหรับวาระพิเศษ ด้วยความงามของลวดลายและโครงสร้างของผ้าที่เป็นผ้าพิเศษของครอบครัวผู้แสดง การนำผ้าพื้นเมืองมานุ่งห่มโดยคัดสรรผ้าชนิดดีและมีความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร เช่น ตัวพระเอกนุ่งผ้าปุมหรือผ้าโฮลเปราะฮ์ ตัวนางเอกนุ่งผ้าโฮลสตรีต่อเชิง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์นำเอาธรรมเนียมการนุ่งห่ม เครื่องแต่งกายของชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ มาใช้เป็นในการแต่งกายผู้แสดงเพื่อเป็นเครื่องบ่งบอกถึงเพศและสถานภาพของตัวละคร ผู้วิจัยแบ่งออกเป็นผ้านุ่งของผู้แสดงตัวพระ ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวนางและผู้รำประกอบบท และผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งผ้านุ่งของผู้แสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามวาระของการแสดง ประการสำคัญที่ยังคงรักษาไว้คือการนุ่งห่มผ้าตามชนิดและโครงสร้างของผ้าแบบธรรมเนียมของชาวเขมรถิ่นไทยที่เลือกใช้ผ้านุ่งและห่มของบุรุษและสตรี

ข. ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวพระ ใช้ผ้าไหมพื้นเมืองสุรินทร์ ที่เป็นผ้านุ่งสำหรับบุรุษ คือ ผ้าปุม (โฮลเปราะฮ์) และผ้าหางกระรอก (กะนีว) มีความยาวประมาณ 3.5 – 4 เมตร นุ่งด้วยวิธีโจงกระเบน ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวพระขึ้นอยู่กับนักแสดงที่นำมาใช้ในการแสดงครั้งนั้น และต้องเป็นผ้านุ่งสำหรับบุรุษในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์



ภาพที่ 106 ผ้าปุม (โฮลเปราะฮ์) ผ้านุ่งสำหรับตัวพระ

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

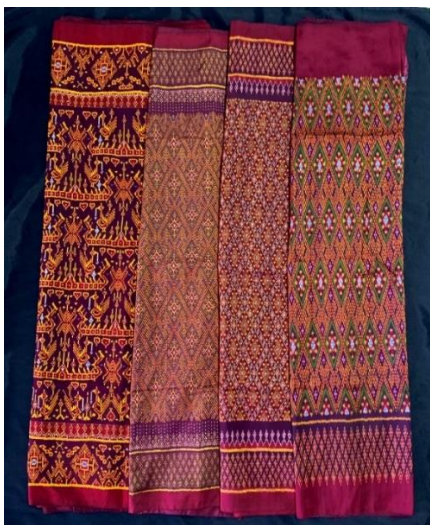
ค. ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวนางและผู้รำประกอบบท ใช้ผ้าไหมพื้นเมืองสุรินทร์ ที่เป็นผ้านุ่งสำหรับสตรี คือ ผ้าโฮล (โฮลแฮร์รี่) และผ้ามัดหมี่ลายต่าง ๆ (จีน) มีความยาวประมาณ 2 เมตร นุ่งด้วยวิธีนุ่งผ้าปกติ ป้ายมาด้านหน้าให้ชายผ้ายาวประมาณเกือบถึงตาตุ่ม ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวนางขึ้นอยู่กับนักแสดงที่นำมาใช้ในการแสดงครั้งนั้น โดยปกตินิยมผ้าที่มีความงามเป็นพิเศษ และต้องเป็นผ้านุ่งสำหรับสตรีในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์



ภาพที่ 107 ผ้าโฮลต่อเชิงปะโบล ผ้านุ่งตัวนาง และผู้รำประกอบบท
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 108 ผ้าโฮล ผ้านุ่งตัวนาง และผู้รำประกอบบท
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 109 ผ้ามัดหมี่ลายต่าง ๆ ผ้านุ่งตัวนาง และผู้รำประกอบบท

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ง. ผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ใช้ผ้าตามลักษณะของตัวละคร เช่น ผู้แสดงเป็นฤๅษี ใช้ผ้าสีพื้น เช่น สีเหลือง สีน้ำตาล นุ่งหม่แบบครองผ้าจีวร หรือหม่มผ้าลายเสือ ผู้แสดงเป็นยักษ์ นิยมนุ่งผ้าโจงกระเบน ทั้งที่เป็นผ้าปุมหรือผ้าหางกระรอก ส่วนผู้แสดงเป็นลิง นิยมใส่กางเกงหรือบางครั้งนุ่งผ้าโจงกระเบน ส่วนผู้แสดงเป็นนายพรานหรือตัวตลก แต่งตัวให้มีความตลกขบขัน นักแสดงชายอาจแต่งเลียนแบบผู้หญิงด้วยเครื่องแต่งกายในชีวิตประจำวัน เช่น กางเกง กระโปรง เป็นต้น



ภาพที่ 110 ผ้าหางกระรอก (กระนีว) ผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 111 ผ้าขามสำหรับนักแสดงเบ็ดเตล็ดคาคาเอวและเปี่ยงป่า

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

จ. เสื้อของผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท สวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก ตัดด้วยผ้าไหม ผ้าฝ้าย หรือผ้าต่วน สีที่นิยมในปัจจุบัน คือ สีเหลือง สีชมพู ในอดีตเสื้อของผู้แสดงสำหรับตัวพระและตัวนาง ตัดด้วยผ้าไหมยกดอกกลายลูกแก้วหรือทอเรียบเป็นผ้าสีดำ ปักด้วยเลื่อม หรือลูกปัดสีขาวให้เป็นลายดอกดวงทั่วตัวเสื้อ ส่วนเสื้อผู้รำประกอบบทไม่ได้ประดับลวดลาย ส่วนของเสื้อของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด สวมเสื้อที่ใช้ในชีวิตประจำวันหรือหาได้ง่าย เช่น เสื้อเชิ้ตแขนสั้นเสื้อเชิ้ตแขนยาว



ภาพที่ 112 เสื้อสำหรับนักแสดง ตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบท

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 113 เสื้อสำหรับนักแสดงนิยมนีเดียวกัน

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.6.5.3 เครื่องประดับในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ก. กรองคอ หรือนวมคอ สำหรับเป็นเครื่องประดับตัวพระ ตัวนาง กรองคอทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง และเดินขอบด้วยสีดัด เช่น สีเหลือง สีน้ำเงิน รูปแบบวงกลมผ่าครึ่งตรงกลางประดับลวดลายด้วยวิธีการนำเอาลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ มาร้อยเรียงเป็นเส้นและเดินเส้นเป็นขอบแม่ลายใช้ลูกปัดแก้วและเหลื่อมทำลายเป็นดอกกลมหรือดอกสี่กลีบ ด้วยวิธีการเย็บมือหรือติดกาว ลวดลายขึ้นอยู่กับช่างโดยไม่มีลวดลายที่ตายตัว

ข. สังกวาลสร้อยประดับของผู้แสดงตัวพระและตัวนาง มีลักษณะโครงสร้างแบบเดียวกัน คือใช้ลูกปัดแก้วมาร้อยเป็นดอกกลม ขึ้นรูปทรงด้วยกระดาดัดเป็นวงกลมใช้ลูกปัดแก้วและเหลื่อมประดับให้เต็ม นำมาร้อยเชื่อมโยงต่อกัน มีทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ด้านละประมาณ 7-9 ดอก จำนวนดอกที่มากและหนาขึ้นแสดงถึงฐานะของผู้แสดง เช่น ตัวพระหลัก ตัวนางหลัก และตัวพระรอง ตัวนางรอง มีจำนวนน้อยลง หรือขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้แสดงภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **ซรองก** หรือ **ซำรองก**



ภาพที่ 114 กรองคอและสร้อยสังวาล สำหรับ ผู้แสดงตัวพระและ ตัวนาง
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 115 กรองคอและสร้อยสังวาล สำหรับ ผู้แสดงตัวพระและ ตัวนาง
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

ค. กรองคอ หรือนวมคอ สำหรับเป็นเครื่องประดับผู้รำประกอบบท มีลักษณะโครงสร้างเดียวกันกับกรองคอของตัวพระและตัวนาง ทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ประดับลวดลายด้วยลูกปัดและเลื่อมทำเป็นลายดอกกลม ดอกสี่กลีบ หรือปักเป็นลายต่าง ๆ ตามต้องการ ที่ริมขอบของกรองคอร้อยลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ เป็นเส้นระย้ายาวลงมา 10-15 เซนติเมตร ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **ซรองกอ** หรือ **ซำรองกอ**



ภาพที่ 116 กรองคอสำหรับผู้รำประกอบบท

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

ง. ต่างหู เป็นเครื่องประดับที่นักแสดงสามารถนำมาได้เอง เป็นต่างหูเงินหรือทอง ตามรูปแบบของเครื่องเงินกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **ตะเกา**



ภาพที่ 117 ต่างหูตะเกา

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

จ. เข็มขัด เป็นเครื่องประดับที่นักแสดงต้องใช้ในการคาดเอวรัดผ้านุ่งเพื่อไม่ให้หลุดระหว่าง
การแสดง เป็นเข็มขัดเงินหรือทอง ตามที่ผู้แสดงนำมาเอง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **กระแซกหวัด**



ภาพที่ 118 เข็มขัด
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ฉ. กำไลข้อมือ เป็นเครื่องประดับที่นักแสดงสามารถนำมาได้เอง เป็นกำไลที่ทำจากเครื่องเงิน
ทอง งาช้าง เช่น กำไลที่ทำจากเงินมาตีเป็นวง และกำไลที่ทำจากเงินขึ้นรูปเป็นลูกปัดเงินและร้อยเป็น
กำไล กำไลที่ใช้เงินตีขึ้นรูปเป็นวง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **กองไต** กำไลที่เม็ดเงินทรงกลมมาร้อย
เป็นวง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า **ตระตุมไต**



ภาพที่ 119 กำไลข้อมือ ด้านซ้ายคือกองไต ด้านขวาคือตระตุมไต
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ข. กำไลข้อเท้า เป็นเครื่องประดับที่เดิมนั้นใช้สำหรับผู้แสดงตัวพระและตัวนาง มีลักษณะเป็นกำไลข้อเท้าหัวบัวทำจากเงินหรือทองเหลือง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า กอจจิง



ภาพที่ 120 กำไลข้อเท้า

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ฅ. ถุงเท้ายาวสีขาว สำหรับผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท และบางครั้งในผู้แสดงตัวยักษ์ การสวมถุงเท้ายาวสีขาวเป็นเครื่องแต่งกายอีกอย่างของผู้แสดงยี่เกที่บางครั้งสวมถุงเท้าหรือบางครั้งไม่สวมเลย หรือบางครั้งสวมถุงเท้าแค่ผู้แสดงตัวพระและตัวนาง หากสวมถุงเท้าต้องเป็นถุงเท้าสีขาวเท่านั้น ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ถ่องจิง



ภาพที่ 121 ถุงเท้า

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.6.5.4 การแต่งหน้า

หลักฐานการแต่งหน้ามาปรากฏชัดเจนในสมัยลิเกทรงเครื่อง โดยมีการแต่งหน้าเลียนแบบละครรำ อันเป็นมหรสพดาษดื่นอยู่ในสมัยนั้นลิเกก็เอาอย่าง การแต่งหน้าลิเกในยุคนั้นมีสามขั้นตอน คือ ผัดหน้า เขียนคิ้ว และทาปาก การผัดหน้านั้นใช้ฝุ่นจันทน์เป็นตลับแข็ง ๆ สีขาวผัดให้เนียนทั้งใบหน้า และลำคอ จากนั้นเอาก้านธูปเหลาแหลม ๆ จุ่มน้ำแล้วฝนกับหมึกจีนแท่งสีดำ ๆ แล้วก็เขียนคิ้วเป็นเส้นบาง ๆ โค้งตามรูปคิ้วจริง ปล่อยหางคิ้วเลยหางตาไปเล็กน้อย ครั้นเขียนคิ้วเสร็จแล้วก็นำเอาลันจี้หรือชาด เป็นกระดาษสีแดงขนาด 2 คูณ 2 นิ้ว พับกลางเอาสีแดงไว้ข้างนอก ใช้ริมฝีปากซึ่งเลี่ยนน้ำลายจนชุ่มดีแล้ว เม้มลงไปบนลันจี้สีแดงก็ติดริมฝีปากทีเดียว ลันจี้นี้เป็นของพวกจิวใช้ทาแก้คันแต่ลิเกไม่นิยมทาแก้คันด้วยเกรงจะถูกตีว่าเหมือนจิว การแต่งหน้าเกิดจากความชำนาญของลิเกเอง การแต่งหน้าบาง ๆ แบบละครเวทีนั้น จะดูชัดเกินไปไม่รับกับเครื่องแต่งตัวลิเกที่มีสีจัดและประดับเพชรแพรวพราว นอกจากนี้ไฟประดับเวทีลิเกนั้นไม่สว่างนัก ถ้าไม่แต่งเข้มหน้าจะดูชัดเช่นกัน การแต่งหน้าของลิเกมีการใช้คาถามากมายเพื่อให้คนดูติดใจ คาถาเหล่านี้ตัวลิเกถือเป็นความลับเฉพาะตัวได้กันมาจากพ่อแม่ หรือพระเกจิอาจารย์วัดต่าง ๆ เอาไว้เสกแป้งผัดหน้าให้ผัดแล้วมีราศีต้องใจคนดู เสกดินสอเขียนคิ้วเขียนตาให้ตามีเสน่ห์สบตาใครขอให้คนไหลหลง เสกลิปสติกทาปากให้มีเสียงไพเราะมีสำนวนจับใจด้นกลอนใดไม่ติดขัด (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)



ภาพที่ 122 การแต่งหน้าของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 123 การแต่งหน้าผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้เครื่องสำอางแบบปัจจุบันนิยม
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

4.3.6.5 รูปแบบเครื่องแต่งกายนักดนตรี

นักดนตรีเป็นบุคลากรสำคัญในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เนื่องด้วยการรำ การร้อง และการดำเนินเรื่องของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ใช้ดนตรีเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินการแสดง เครื่องแต่งกายของนักดนตรี นิยมนุ่งผ้าพื้นเมือง ได้แก่ ผ้าโสร่ง และผ้าหางกระรอก สวมเสื้อเชิ้ตสีขาวแขนยาว หรือบางครั้งสวมกางเกงขายาว สวมเสื้อตามความนิยมของแต่ละบุคคล ซึ่งการแต่งกายของนักดนตรีไม่ได้มีข้อบังคับหรือรูปแบบเฉพาะอย่างเช่น นักแสดงในบทต่าง ๆ การแต่งกายจึงขึ้นอยู่กับรสนิยมของแต่ละบุคคล และส่วนมากนิยมนุ่งผ้าพื้นเมือง

เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายของนักดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การแต่งกายนั้นเป็นไปตามความสะดวกและความชอบของนักดนตรี โดยไม่มีข้อจำกัดถึงรูปแบบการแต่งกาย ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบการแต่งกายของนักดนตรีออกเป็น 2 รูปแบบ คือ 1. การแต่งกายแบบประเพณีนิยม และ 2. การแต่งกายแบบสมัยนิยม ดังนี้

ก. การแต่งกายแบบประเพณีนิยม คือ นักดนตรีนุ่งผ้าไหมที่เป็นผ้าพื้นเมืองสำหรับผู้ชาย ได้แก่ ผ้าโสร่ง ผ้าหางกระรอก และผ้าปุม ซึ่งเป็นผ้าสำหรับผู้ชายนุ่งในงานพิธีการหรือวาระพิเศษ สวมเสื้อแขนยาวสีขาว คาดเอวด้วยผ้าขาวม้า หรือบางคนอาจพาดบ่าด้วยผ้าขาวม้าปล่อยชาย

ผ้าไปด้านหลังทั้ง 2 ฝั่ง และบางคนอาจมีเครื่องประดับที่เป็นสมบัติส่วนตัว เช่น สร้อยประเก้อม หรือ สร้อยจาร การแต่งกายแบบประเพณีนิยมโดยการใช้ผ้าพื้นเมืองโดยเฉพาะผ้าไหมอันเป็นสมบัติประจำบ้านของตนเองมาสวมใส่ในเวลาทำการแสดง

ข. การแต่งกายแบบสมัยนิยม คือ นักดนตรีสวมใส่กางเกงขาสั้นหรือขาสั้น ใส่เสื้อแขนยาวหรือแขนสั้น เป็นไปตามใจชอบและความนิยมของผู้สวมใส่ โดยส่วนใหญ่นิยมสวมเสื้อแขนยาวและสวมกางเกงแขนยาว อาจมีผ้าขาวม้าคาดที่เอวแทนเข็มขัด การแต่งกายตามแบบสมัยนิยมจึงเป็นไปตามความนิยมและความพึงพอใจของผู้สวมใส่และเหมาะสมกับกาลเทศะ



ภาพที่ 124 นักดนตรีแต่งกายแบบประเพณีนิยม

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

โดยสรุปเครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการนำเอาสิ่งที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม และเครื่องประดับที่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชุมชน ได้แก่ ผ้าพื้นเมืองที่ทอขึ้นสำหรับบุรุษและสตรีตามวัฒนธรรมการนุ่งห่มของชาวเขมรถิ่นไทย จังหวัดสุรินทร์ สวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอกเครื่องประดับ ได้แก่ สิ่งที่ทำขึ้นด้วยเงิน ทอง โลหะ ทองเหลือง กระดาก และไม้ สร้างขึ้นด้วยเทคนิคลวดลาย รูปแบบ ตามโครงสร้างของแต่ละชนิดที่ใช้สำหรับประดับส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย ได้แก่ เครื่องประดับศีรษะ กรองคอ สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่

สะท้อนถึงบทบาท สถานภาพ ลักษณะเฉพาะของตัวละคร และสะท้อนภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมผ้า และเครื่องแต่งกายของชุมชนคณะเย็บเย็บสุรินทร์

เครื่องแต่งกายการแสดงเย็บเย็บของผู้แสดงตัวพระ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับบุรุษคาดเข็มขัด สวมกรองคอที่ประดับด้วยสังวาลดอกดวงพวงระย้า ศีรษะสวมชฎา เครื่องแต่งกายของผู้แสดงตัวนาง สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับสตรีคาดเข็มขัด สวมกรองคอที่ประดับด้วยสังวาลดอกดวงพวงระย้า ศีรษะสวมมงกุฎ เครื่องแต่งกายของผู้รำประกอบบท สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับสตรีคาดเข็มขัด สวมกรองคอที่ประดับขอบลูกปัดแก้วร้อยทั้งตัว ศีรษะสวมกระบังหน้า เครื่องประดับอื่น ๆ สำหรับผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท เช่น ต่างหู กำไล เงินหรือทอง และสวมถุงเท้ายาวสีขาวในบางครั้ง เครื่องแต่งกายของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด มีรูปแบบการแต่งกายที่เป็นไปตามลักษณะสำคัญหรือภาพจำของตัวละครนั้น ๆ ใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เช่น ไม้ กระดาษ โดยทำเป็นโครงสร้างรูปทรงแบบหน้ากาก มีทั้งใช้ปิดหน้าด้านเดียวและครอบทั้งศีรษะ และแต่งหน้าเลียนแบบสิ่งสำหรับผู้แสดงเป็นตัวลึง เป็นต้น

โดยสรุปเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายการแสดงเย็บเย็บสุรินทร์ มีรูปแบบเครื่องแต่งกายที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่นนำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น เครื่องประดับศีรษะที่มีโครงสร้างรูปทรงแบบชฎา มงกุฎ เครื่องประดับกรองคอและสังวาลสร้อยประดับมีโครงสร้างและรูปแบบในลักษณะเครื่องแต่งกายลึงเครื่อง ในส่วนของผ้านุ่งใช้ผ้าพื้นเมืองชนิดที่ทอด้วยเทคนิคและลวดลายพิเศษ คือ ผ้าปุม ผ้าโฮลบุรุษ ผ้าโฮลสตรี ผ้ามัดหมี่ และผ้าหางกระรอก ซึ่งผ้าเหล่านี้สำหรับใช้ในวาระพิเศษของวัฒนธรรมเครื่องนุ่งห่มของชาวเขมรถิ่นไทย โดยรูปแบบเครื่องแต่งกายแบ่งได้เป็น 4 รูปแบบหลักคือ รูปแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายสำหรับตัวพระ รูปแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายสำหรับตัวนาง รูปแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายสำหรับผู้รำประกอบบท และรูปแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีเครื่องประดับเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงถึงสถานภาพ บทบาทและลักษณะเฉพาะของตัวละคร โดยแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ เครื่องประดับศีรษะ ได้แก่ มงกุฎหรือลอมพอย์สำหรับผู้แสดงตัวพระและตัวนาง กระบังหน้าสำหรับผู้รำประกอบบท และหน้ากากสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด เสื้อและผ้านุ่ง ได้แก่ ผ้าไหมพื้นเมืองที่ทอขึ้นสำหรับบุรุษ สตรี และเสื้อแขนยาวทรงกระบอก เครื่องประดับ ได้แก่ กรองคอ สังวาล สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าและถุงเท้ายาวสีขาว เครื่องประดับเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพลการแสดงและการแต่งกายอย่างลึงเครื่องจากไทยและละครเย็บเย็บจากกัมพูชาที่คณะเย็บเย็บสุรินทร์

นำมาดัดแปลงและปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมของชุมชน รูปแบบเครื่องแต่งกายยังสะท้อนถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านผ้าและเครื่องประดับของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ซึ่งการศึกษาเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีความสอดคล้องกับสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522) ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับลิเกที่พบว่า เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 6 สังวาลดอกใหญ่ขึ้นจนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนดอกแต่ละด้านไม่แน่นอน แก้วก็มีสิบก็มี และเครื่องแต่งกายตัวนาง เสื้อเป็นผ้าเยียรบับ แขนสั้นมีระบาย ใช้สังวาลอย่างตัวพระ และสอดคล้องงานวิจัยของโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ (2523) ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับการแต่งกายของการแสดงลิเกทรงเครื่องที่พบว่า ลิเกทรงเครื่องตัวพระ(ที่เป็นกษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับโจงกระเบน สวมเสื้อเยียรบับ มีสังวาลเป็นแผงเต็มหน้าอก ทำด้วยโลหะประดับเพชร เป็นรูปกลม ๆ มีสายโยงเกี่ยวกันตลอด ศีรษะสวมปิ่นจุฬะจี๋ยอดแหลม สวมถุงเท้ายาวและกำไลเท้า และตัวนาง(กษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับจีบหน้า สวมเสื้อและสไบ มีสังวาลและโบว์เพชรแทนอินทนูของตัวพระ สวมมงกุฎกษัตริย์(เหมือนกระบี่หน้ามียอด) สวมถุงเท้าและกำไลเท้า และตัวประกอบอื่น ๆ แล้วแต่บท จะได้จากเครื่องสวมศีรษะ ถ้าเป็นฤๅษี ก็ไม่แต่งตัวใช้ครองผ้าเฉย ๆ ตัวเสนาาก็สวมแต่เสื้อคอปิด ไม่มีเครื่องประดับ และสอดคล้องกับสุรรัตน์ จงดา (2556) ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับศิลปกรรมพัสดราภรณ์โขนละครที่พบว่า การใช้ลูกปัดในการประดับเครื่องแต่งกาย ซึ่งลูกปัดวัสดุที่นำมาเจาะรูตรงกลางร้อยเชือกประดับตกแต่ง ลูกปัดมักทำมาจากวัสดุหลายอย่าง เช่น หิน รัตนชาติ โลหะ แก้ว เป็นต้น ลูกปัดที่ใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายนั้นพบการนำมาปักเครื่องแต่งกายตั้งแต่สมัยโบราณ ในกรุงรัตนโกสินทร์พบนำมาปักในผ้าทรงสะพักเจ้านาย ชุดเครื่องแต่งกายหุ่นวังหน้า เครื่องโขน ละครโบราณ จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องงานวิจัยข้างต้นนั้น ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่มีรูปแบบโครงสร้างที่คล้ายกับเครื่องแต่งกายในการแสดงลิเกทรงเครื่อง ซึ่งอาจเป็นผลที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกทรงเครื่องทั้งทางตรงและทางอ้อม เมื่อชุมชนเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์รับเอาอิทธิพลการแสดงอื่นเข้ามาในชุมชน ได้เลือกใช้ ปรับเปลี่ยน และพัฒนา ทั้งรูปแบบการแสดง ภาษา เนื้อเรื่อง และเครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะเครื่องแต่งกายที่ปรับเปลี่ยนและพัฒนาโดยใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในชุมชน และคัดสรรผ้าและเครื่องประดับที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ที่เป็นตัวหลักของการแสดง ใช้ผ้าปุมซึ่งเป็นผ้าชนิดดีของแต่ละครัวเรือนที่มีไว้ใช้ในวาระพิเศษ เป็นต้น

4.3.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ในระหว่างการดำเนินเรื่องมีตัวละครที่ใช้อุปกรณ์การแสดงที่สอดคล้องกับบทบาทการแสดง หรือเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องใช้เพื่อเสริมความสมบัตภาพ โดยอุปกรณ์เป็นวัสดุที่ทำขึ้นจากสิ่งของที่หาง่ายในชุมชน และทำให้มีลักษณะรูปร่างเลียนแบบให้เหมือนจริง มีน้ำหนักเบาและไม่มีขนาดใหญ่มาก พอเหมาะกับการถือแสดง ซึ่งอุปกรณ์ประกอบการแสดงจะเป็นสิ่งที่ช่วยให้การดำเนินเรื่องและท่าทางการแสดงมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น และเสริมบทบาทการแสดงของตัวละครนั้น ๆ เช่น บทบาทฤๅษี ที่ใช้อุปกรณ์การแสดงคือ ไม้เท้า และยักษ์ ที่ใช้อุปกรณ์การแสดงคือ กระบอง เป็นต้น

อุปกรณ์ประกอบการแสดงของลิเกเป็นการแสดงที่มีการสมมุติกันมาก อุปกรณ์การแสดงก็คล้ายตามหลักการนี้เช่นกัน อุปกรณ์การแสดงที่เป็นของจริง ๆ จัง ๆ เห็นจะมีแต่ดาบเป็นพื้น นอกนั้นแล้วแต่จะคว่าได้จากหลังโรง อุปกรณ์การแสดงนั้นควรแบ่งได้เป็น 2 อย่าง คือ ของเหมือนจริง และของประดิษฐ์ อุปกรณ์การแสดงของเหมือนจริง ได้แก่ ดาบ ไม้เท้า กระบอง หม้อข้าว เป็นต้น อุปกรณ์การแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใช้นั้น เป็นการทำขึ้นอย่างกะทันหัน ในระหว่างมีการแสดงในฉากนั้นเอง เช่น เอาผ้าขนหนูมาทำม้วนเป็นเด็กทารก เอาผ้าขาวม้ามาเป็นยาม เป็นต้น สิ่งเหล่านี้คนดูจะพลอยขบขันกับความคิดพลิกแพลงซึ่งเป็นปฏิภาณของลิเกนับเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง อุปกรณ์การแสดงเหล่านี้ จะวางรวมกันไว้หลังโรง ตรงใต้ที่วางหัวฤๅษีพ่อครู บางครั้งจะวางดาบไว้ตรงหลังหลังขวาเวที เพื่อให้หยิบได้ง่ายตอนจะออกไปแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)

อุปกรณ์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่นิยมใช้ในการดำเนินเรื่อง โดยผู้วิจัยศึกษาจากการดำเนินเรื่อง ลักษณะวงศ์ ของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดังนี้

4.3.7.1 กระบองสำหรับยักษ์ ทำจากไม้เนื้ออ่อน หรือเถาวัลย์ขนาดใหญ่ มาตัดเป็นลักษณะกลม หรือเหลี่ยม มีด้ามสำหรับถือ มีความยาวประมาณ 40-50 เซนติเมตร ทาสีทอง หรือน้ำตาล กระบองเป็นอาวุธสำหรับใช้ตี ในบทบาทของยักษ์ ใช้ทุกครั้งเมื่อมีการแสดงของตัวละครยักษ์ กระบองจึงเป็นอาวุธประจำตัวละครยักษ์

4.3.7.2 ไม้เท้าสำหรับฤๅษี ทำจากไม้ไผ่ไผ่เปร็ง ไผ่ข้อถี่ หรือเถาวัลย์ขนาดใหญ่ มาตัดให้มีความยาวประมาณ 100-150 เซนติเมตร มีส่วนปลายด้านบนไว้สำหรับจับ ทาสี

น้ำตาล เหยียว หรือทอง ไม้เท้าสำหรับฤๅษีเป็นอุปกรณ์ประจำตัวละครฤๅษี ใช้ทุกครั้งเมื่อมีการแสดง บทบาทฤๅษี

4.3.7.3 ปืนไม้สำหรับนายพราน ทำจากไม้เนื้อแข็งนำมาตัดให้ยาวประมาณ 150 เซนติเมตร ตัด หรือกลึงให้มีลักษณะแบบปืนทั้งด้ามจับและที่ใส่ลูกศรปืน มีน้ำหนักเบา มีขนาดพอดีไม้ เป็นอุปกรณ์ในระหว่างการแสดง ปืนไม้ใช้แสดงในตอนนายพราน หรือทหารที่ดูแลฤๅษี หรือตัวละคร พระเอก นางเอก ใช้สำหรับเข้าป่าล่าสัตว์ เป็นอาวุธสำหรับอารักขาเจ้านายตนเอง



ภาพที่ 125 ดรรชนีสำหรับยักษ์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 126 ไม้เท้าสำหรับฤๅษีทำจากไม้ไผ่

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 127 ปืนไม้สำหรับนายพราน

ที่มา : ฐานข้อมูลเครื่องมือเครื่องใช้พื้นบ้าน ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) (2564)

อุปกรณ์การแสดงของผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ได้แก่ ตรีบองสำหรับผู้แสดงตัวยักษ์ ไม้เท้าสำหรับผู้แสดงฤๅษี และปืนสำหรับผู้แสดงนายพราน อุปกรณ์ประกอบการแสดงทำขึ้นจากวัสดุที่หาง่ายในท้องถิ่น เช่น ทำจากไม้ โดยใช้ไม้ที่น้ำหนักเบา ซึ่งอุปกรณ์การแสดงนั้นเอาเพียงลักษณะหรือรูปร่างที่บ่งบอกถึงอุปกรณ์ชนิดนั้นได้ง่าย ไม่ได้มีความละเอียดหรือสามารถใช้ได้จริง ทำขึ้นแบบจำลองของจริงไว้ใช้สำหรับแสดงเพียงเท่านั้น โดยที่อุปกรณ์ทุกชนิดต้องนำเข้าพิธีไหว้ครูทุกครั้งก่อนการแสดง และไม่เดินข้ามอุปกรณ์การแสดงเด็ดขาด

โดยสรุปอุปกรณ์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้การแสดงบทบาทของตัวละครมีความชัดเจนในการสื่อสารมากยิ่งขึ้น และเป็นอุปกรณ์ประจำของตัวละครนั้น เช่น ไม้เท้าของฤๅษี ที่ฤๅษีต้องถือไม้เท้าเดินหลังค่อมออกมาแสดง และตรีบองของยักษ์ ที่ยักษ์ต้องถือตรีบองออกมาแสดงทุกครั้ง เป็นต้น อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นสิ่งที่จำลองขึ้น เลียนแบบให้ดูเหมือนจริง ใช้ไม้หรือวัสดุที่มีน้ำหนักเบาเพื่อสะดวกแก่ผู้แสดงถือแสดง หรือบางครั้งอุปกรณ์ประกอบการแสดงอาจเป็นสิ่งที่หาได้ในขณะนั้น ดังที่สุภาวดี โพธิเวชกุล (2539) อุปกรณ์การแสดง คือ เครื่องมือ เครื่องใช้ ที่มีความสำคัญต่อการสื่อความหมายในการแสดงละครที่ผู้แสดงสามารถนำมาใช้ประกอบตามบทบาทที่ตนได้รับ และเครื่องประกอบฉากที่ผู้แสดงอาจจะต้องนำมาใช้ประกอบแสดง หรือนำมาตั้งไว้เพื่อบอกถึงฐานะและส่งเสริมบุคลิกของตัวละคร ทำให้การแสดงละครเรื่องนั้น ๆ ดูสมจริงตามฐานะและบทบาทของตัวละครในเรื่อง สื่ออารมณ์และความหมายของบทบาทการแสดงได้มากยิ่งขึ้น และสอดคล้องกับสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553b) การค้นหาอุปกรณ์การแสดง การแสดงลิเกมีการสมมุติในท้องเรื่องมากมาย และไม่มีการเตรียมอุปกรณ์การแสดงไว้ให้ผู้สมจริงนอกจาก

ดาบ ดังนั้น ผู้แสดงจำเป็นต้องหาวัสดุใกล้เคียงในขณะนั้น มาทำเป็นอุปกรณ์ที่ตนต้องการใช้ เช่น เอาดาบผูกกับฝ่ามือซ้ายเป็นพัคพิเศษ การคิดทำอุปกรณ์การแสดงอย่างกะทันหันเช่นนี้ มุ่งให้ความขบขันเป็นสำคัญ

4.3.8 สถานที่และโรงแสดง

4.3.8.1 สถานที่

การแสดงยี่เกเขมรในการทำการแสดงนั้นใช้สถานที่ที่เป็นโล่งแจ้ง บริเวณวัด พื้นที่ชุมชน หรือบริเวณบ้านของเจ้าภาพ มีข้อห้ามไม่ทำการแสดงที่ได้ฤกษ์บ้านเด็ดขาด การใช้สถานที่ในการแสดงนั้น หากเป็นงานแสดงที่เจ้าภาพว่าจ้าง ส่วนใหญ่จะเป็นพื้นที่บริเวณบ้านที่จัดงาน มีพื้นที่มากพอที่จะปลูกโรงแสดง และผู้แสดงไม่ขัดแย้งระหว่างรอก่อนแสดง เป็นต้น สถานที่ที่เป็นบริเวณลาดวัด หรือลานสาธารณะของชุมชน ที่คณะยี่เกเขมรไปทำการแสดงแบบถูกว่าจ้างไป เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างจะเป็นผู้ติดต่อและจัดการอำนวยความสะดวกการประสานงานกับเจ้าของสถานที่ เช่น เจ้าอาวาส ผู้นำชุมชน ตลอดจนการจัดหาสถานที่ที่อำนวยความสะดวกในเรื่องของห้องน้ำ เครื่องไฟ และการป้องกันให้บุคคลภายนอกเข้ามายังหลังโรงแสดงได้

การแสดงลิเกในแต่ละครั้งมีการกำหนดพื้นที่ที่จะปลูกเวทีจะเป็นพื้นที่ที่หน้าเวทีราบเรียบสะดวกสบายในการนั่งดูและเดินโล่งไม่มีต้นไม้มาบังสายตาคนดู ตัวเวทีจะตั้งห่างจากบ้านเจ้าภาพหรือตัวโบสถ์และศาลาการเปรียญ เพื่อเสียงที่ใช้ในบ้านหรือศาลาการเปรียญจะไม่ติดกับเสียงของลิเก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522) ผู้วิจัยได้ไปสังเกตการณ์การแสดงของคณะยี่เกเขมรบ้านผาฉา บ้านของนางสวิง มุ่งดี หัวหน้าคณะยี่เกเขมรเพื่อเป็นการบันทึกการแสดงสำหรับใช้เป็นข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ สถานที่การแสดงใช้เป็นเฉลียงบ้าน พื้นที่ต่อออกไปจากตัวบ้าน มีหลังคากันแดดและฝน มีเตียงไม้สำหรับวางอุปกรณ์การแสดงและนักดนตรีนั่งบรรเลงดนตรีประกอบ หัวหน้าออกไปทางทิศตะวันออก และไม่แสดงได้ฤกษ์บ้านเด็ดขาด สถานที่สำหรับการแสดงยี่เกเขมรจึงเป็นไปตามบริบทของแต่ละครั้งที่แตกต่างกันออกไป และปฏิบัติตามข้อห้ามอย่างเคร่งครัด ที่สำคัญสถานที่ต้องมีความสะดวกในการเข้าและออกของนักแสดง มีห้องสุขาที่ไม่ไกลมาจากบริเวณนั้น เป็นต้น



ภาพที่ 128 สถานที่แสดงยี่เกเขมรต้องเป็นพื้นที่โล่ง
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 129 พื้นที่สำหรับการแสดงและสำหรับนักดนตรีการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

4.3.8.2 โรงแสดง

การแสดงยี่เกเชมรสามารถแสดงได้ทุกพื้นที่ทั้งแบบมีโรงแสดง และไม่มีโรงแสดง ดังที่กล่าวในสถานที่การแสดงแล้วนั้น สำหรับโรงแสดงเป็นการปลูกขึ้นตามรูปแบบของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง และปัจจัยเรื่องของบริบทสถานที่แสดงอีกด้วย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายถึงเวทีลีเกปลูกเป็นโรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า หลังคามุงด้วยสังกะสีหรือผ้าใบ ด้านข้างขวาเวทีเป็นปีกที่ยื่นออกไปเป็นที่ตั้งวงปี่พาทย์ อยู่นอกบริเวณเวทีออกไป ด้านหลังใช้เป็นบริเวณแต่งตัว กันด้วยสังกะสีหรือเสื่อรำแพน ระหว่างตัวเวทีและหลังโรงกันด้วยฉากที่ใช้ในการแสดง อาจมีทางเข้าออกด้านหลังโรงสำหรับผู้แสดง เวทีชั่วคราวตามบ้านมักปูด้วยเสื่อหรือไม้กระดานกับพื้นดิน ถ้าเป็นเวทีถาวรตามวัดจะเป็นพื้นไม้กระดานหรือพื้นที่ปูนยกสูง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522) สำหรับโรงแสดงยี่เกเชมรเป็นโรงแสดงที่ปลูกขึ้นสำหรับแสดงยี่เกเชมรโดยเฉพาะ การแบ่งพื้นที่ใช้สอย ลักษณะ และทิศทาง เป็นไปตามที่คณะยี่เกเชมรต้องการและเคร่งครัดในข้อปฏิบัติ ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบของโรงแสดงเป็น 2 รูปแบบคือ รูปแบบกึ่งถาวร และรูปแบบชั่วคราว

ก. โรงแสดงรูปแบบกึ่งถาวร เป็นการปลูกโรงแสดงขึ้นมาสำหรับไว้การแสดง โดยเฉพาะ ผู้วิจัยสัมภาษณ์และศึกษาข้อมูลจากภาพเก่าของโรงแสดงมหรสพวัดแจ้งบูรพา บ้านขาม ตำบลเป็นสุข อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เป็นการปลูกโรงในทรงหมาแงน สูงประมาณ 80 เซนติเมตร ถึง 1 เมตร ด้านกว้างประมาณ 4 – 5 เมตร ด้านยาวลึกลงไปจากหน้าเวทีถึงหลังเวทีประมาณ 6-8 เมตร แบ่งพื้นที่ออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 คือ พื้นที่สำหรับนักแสดงเตรียมตัว มีการตีผนังและระแนงไม้ทั้ง 4 ด้าน เป็นการกันพื้นที่สำหรับนักแสดงแต่งตัว ผักผ่อน และเตรียมแสดง การทำระแนงไม้เพื่อให้ผู้แสดงที่กำลังเตรียมตัวได้เห็นภาพแสดงหน้าเวที มีประตูเข้าออก 2 ข้าง ส่วนที่ 2 พื้นที่สำหรับแสดง เป็นพื้นที่โล่ง และด้านหลังมีเตียงหรือเก้าอี้สำหรับผู้แสดงตามบทบาท พื้นที่ทั้ง 2 ส่วน ปูพื้นด้วยไม้กระดาน พื้นที่สำหรับนักแสดงดนตรี อยู่บริเวณด้านข้าง และมองเห็นผู้แสดงอย่างชัดเจน เพื่อเป็นการบอกบท บอกเพลง และลำดับเหตุการณ์การแสดงได้อย่างชัดเจน ในส่วนของหลังคา มุงด้วยสังกะสี ด้านหน้าแงนขึ้น โรงยี่เกหลังนี้หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ด้านหลังโรงยี่เกติดกับกำแพงวัดและถนนของชุมชน ปราศรัย ปานทอง อธิบายถึงโรงแสดงมหรสพของวัดแจ้งบูรพาลังนี้ เป็นการปลูกโรงแสดงสำหรับการแสดงของชุมชน และการแสดงที่จัดหามาเพื่อเป็นมหรสพสมโภชในงานประเพณีของวัดและชุมชน โรงแสดงหลังนี้เดิมไม่ได้เรียกว่า โรงยี่เกเชมร แต่ด้วยความนิยมการแสดงยี่เกเชมรจัดหามาแสดงเป็นประจำจึงเป็นที่ติดปากของชาวบ้านเรียกโรงแสดงนี้ว่า โรงยี่เกเชมร ภาษาเขมรเรียกว่า รุงยี่เกแหมร์ เมื่อมีการแสดงจะทำการประดับประดาด้วยกระดาษสาหลากสีให้

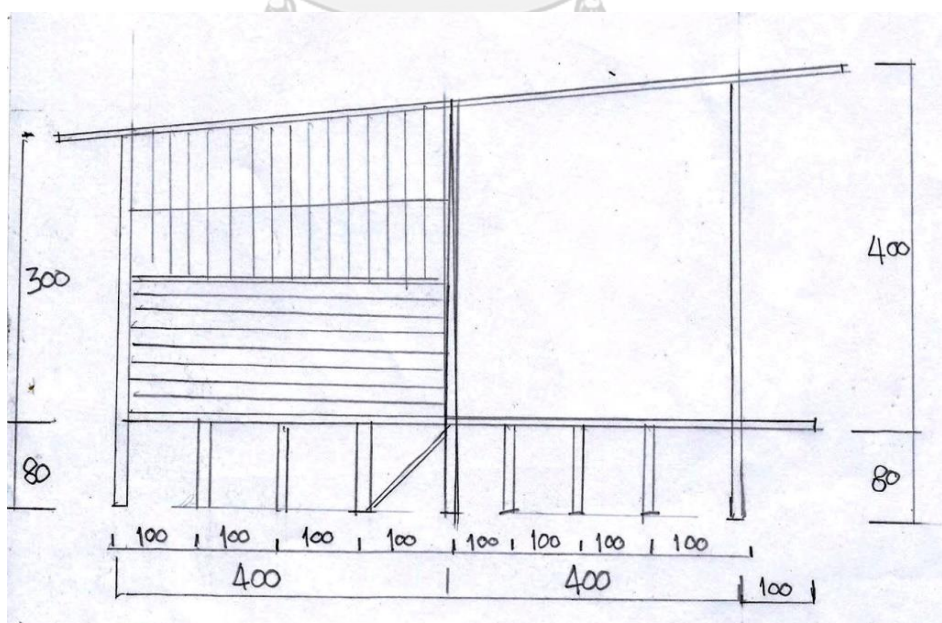
เกิดความงามมากขึ้น หลังจากประมาณช่วงปี 2530 ทางวัดได้ปรับปรุงพื้นที่เพื่อทำการสร้างกำแพงวัด จึงได้รื้อถอนโรงยี่เกหลังนี้ (ปราศรัย ปานทอง, 23 ตุลาคม 2564)

ข. โรงแสดงรูปแบบชั่วคราว การแสดงยี่เกเขมรที่ใช้โรงแสดงแบบชั่วคราวนั้น เป็นโรงแสดงที่เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างจัดทำให้ การปลูกโรงใช้ไม้ไผ่ทำเป็นเสา แบ่งเป็น 2 ตอน คือตอนหน้าโรง และตอนหลังโรง ตอนหน้าโรงเป็นที่แสดง ตอนในโรงใช้เป็นทึลเกแต่งตัว และวางของเครื่องใช้ในการแสดงรวมทั้งเครื่องสวมศีรษะ และจะมีที่พิเศษสำหรับครูลีเกเป็นรูปฤษี เรียกภาษาลีเกว่า พ่อแก่ ซึ่งตัวลีเกจะบูชาก่อนลงมือแสดง (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ, 2523) โรงแสดงยี่เกเขมรแบบชั่วคราวมีทั้งแบบเตรียมการและไม่ได้เตรียมการ ในรูปแบบชั่วคราวที่มีการเตรียมการนั้น เช่น แสดงในงานมงคล หรือประเพณี เทศกาลต่าง ๆ ที่มีการวางแผนงาน การปลูกโรงแสดงขึ้นมา ให้สูงกว่าพื้นดินไม่เกิน 1 เมตร แบ่งพื้นที่ออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นหลังเวทีสำหรับผู้แสดงได้พักผ่อนและเตรียมตัว ส่วนที่เป็นพื้นที่แสดง จะเป็นพื้นที่โล่ง พื้นเวทีเป็นการปูพื้นด้วยไม้กระดาน หรือใช้เตียงที่ทำจากไม้หลายตัวมาวางเรียงกันให้มีขนาดพอดีสำหรับการแสดง หรือเพียงแค่พื้นที่ส่วนที่ใช้แสดง ส่วนพื้นที่ด้านหลังปูเสื่อหลายผืนให้เพียงพอสำหรับการเตรียมตัว กันพื้นที่ด้านหน้าและด้านหลังด้วยผ้าผืนใหญ่ และล้อมด้านข้างสำหรับปกปิดเวลาที่ผู้แสดงแต่งตัว โรงแสดงมีเสาที่ใช้ไม้ไผ่หรือไม้ที่ทำได้ง่าย สูงประมาณ 5 – 6 เมตร หรือสูงเกินศีรษะ จำนวน 6-8 ต้น มุงหลังคาด้วยทางมะพร้าวหรือหญ้าคา มีทางเข้าออก 2 ข้าง โรงแสดงอาจประดับประดาด้วยกระดาษสีรุ้ง และมีไฟเพียงพอ สำหรับโรงแสดงที่ไม่ได้เตรียมการล่วงหน้า เช่น งานศพ เจ้าภาพจัดหาเตียงที่ทำจากไม้หลายตัวมาเรียงต่อกันให้มีพื้นที่เพียงพอสำหรับใช้แสดง ด้านหลังอาจปูเสื่อหลายผืนให้ผู้แสดงได้นั่งพักผ่อน มีผ้าฉากกันพื้นที่ด้านหน้า และด้านหลังหรือไม่มีก็ได้ โรงแสดงในงานที่เป็นอวมงคลหรือไม่ได้เตรียมการนั้น คณะยี่เกใช้พื้นที่ตามบริบทของสถานที่และระยะเวลาในการจัดให้เป็นเรื่องสำคัญ



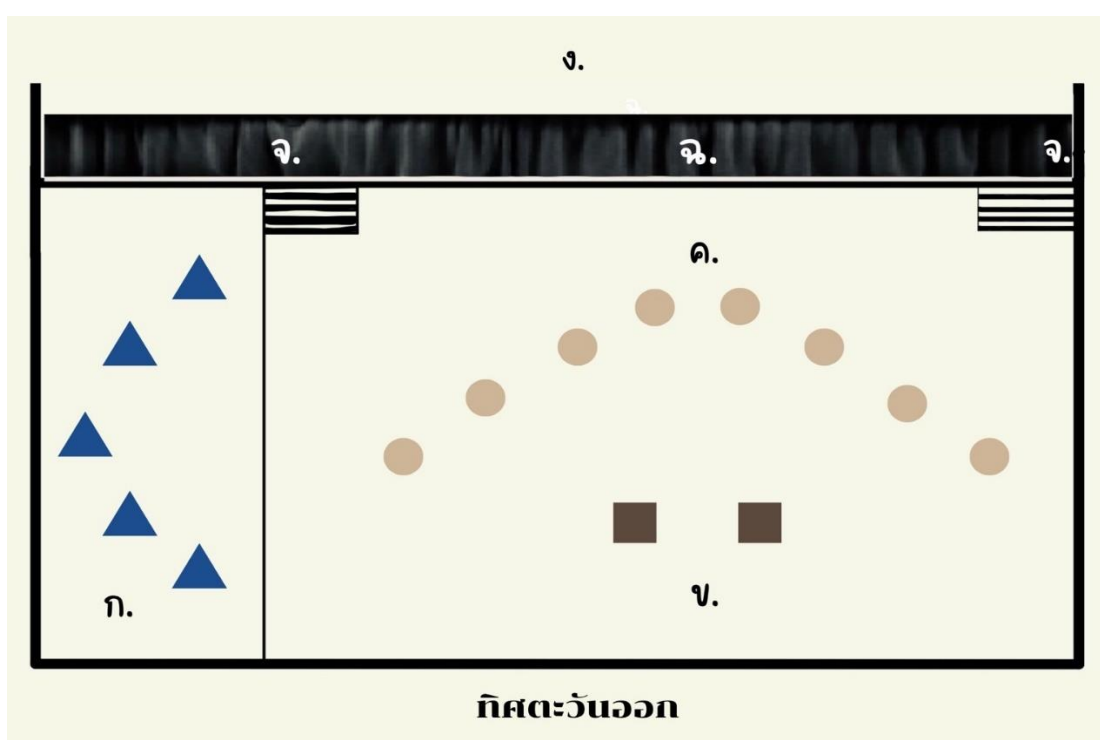
ภาพที่ 130 โรงยี่เกเขมร วัดแจ้งบูรพา บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
โรงยี่เกเขมรสุรินทร์วัดแจ้งบูรพา ใช้เป็นโรงแสดงอเนกประสงค์ สร้างประมาณ พ.ศ. 2520
และทำการรื้อถอน ประมาณ พ.ศ. 2550

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)



ภาพที่ 131 โครงสร้างโรงยี่เกเขมรตามแบบวัดแจ้งบูรพา บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

จากภาพโรงแสดงยี่เกเขมรของวัดแจ้งบูรพา บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ สร้างขึ้นเพื่อสำหรับแสดงมหรสพในงานประเพณีต่าง ๆ ชาวบ้านเรียกกันว่า “โรงยี่เก” (สวิง มุ่งดี, 24 ตุลาคม 2564) แต่โรงแสดงยี่เกที่ปลูกขึ้นสามารถใช้เป็นที่แสดงได้ทุกประเภทเช่น กันตรึม เจริญ และกิจกรรมบันเทิงของชุมชน โรงละครดังกล่าวสร้างขึ้นจากไม้ มุงหลังคาด้วยสังกะสี รูปแบบกึ่งถาวร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีความสูงประมาณ 1 เมตร ความกว้างประมาณ 8 เมตร มีห้องพัก 1 ห้องสำหรับนักแสดงแต่งตัว พักระหว่างรอแสดง และมีชานด้านข้างสำหรับนักดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง โดยมีแผนผังของพื้นที่ในโรงแสดงยี่เกเขมร ดังนี้



ภาพที่ 132 แผนผังตำแหน่งและพื้นที่การแสดงในโรงแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

แผนผังของพื้นที่โรงแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่ปลูกขึ้นรูปแบบชั่วคราวและรูปแบบกึ่งถาวร แบ่งพื้นที่สำหรับการแสดง ดังนี้

ก. พื้นที่สำหรับนักดนตรี นิยมอยู่ด้านขวาของผู้แสดง แบ่งพื้นที่ให้นักดนตรี 4-6 คน นั่งได้อย่างพอดีและเปลี่ยนอิริยาบถได้สะดวก

ข. พื้นที่สำหรับผู้แสดงตัวหลักในการดำเนินเรื่อง ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง รำและดำเนินเรื่อง อยู่ด้านหน้าสุด

ค. พื้นที่สำหรับผู้รำประกอบบท มีพื้นที่กว้างพอสมควรที่สามารถให้ผู้รำจำนวน 6-8 คน ฟ้อนรำได้อย่างพอดี โดยเป็นพื้นที่อยู่ด้านหลังผู้แสดงหลัก โดยยืนเรียงกันรูปแบบหน้ากระดาน หรือรูปแบบครึ่งวงกลม ตามเพลงรำและการดำเนินเรื่อง

ง. พื้นที่สำหรับผู้แสดงและสมาชิกคณะยี่เกเขมรได้พักผ่อน แต่งตัว และเตรียมออกแสดง เป็นพื้นที่หลังโรงแสดงที่กว้างและสามารถวางเครื่องใช้ เครื่องแต่งตัว และเครื่องบูชาครูได้อย่างพอดี

จ. พื้นที่สำหรับนักแสดงในการเข้าและออกเพื่อแสดง โดยผู้แสดงออกมาสู่ด้านหน้าเวทีจาก ประตูด้านขวา และออกจากโรงเพื่อกลับเข้าสู่หลังโรงแสดงทางประตูด้านซ้าย

ฉ. พื้นที่สำหรับการกันฉาก เพื่อเป็นการแบ่งพื้นที่สำหรับด้านหน้าและด้านหลังของโรงแสดง ฉากนิยมเป็นผืนเดียว มีทั้งการวาดรูปภาพและไม่วาดรูปภาพ บางคณะไม่มีฉากสำหรับกันพื้นที่

4.3.8.3 ฉากแสดง

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีการใช้ฉากสำหรับแสดง ซึ่งแต่เดิมเป็นผ้าขาวขนาดกว้างประมาณ 3 เมตร ยาวประมาณ 5-6 เมตร ไม่นิยมเขียนหรือวาดภาพ และภายหลังมีการพัฒนาวาดภาพปราสาท ราชวัง ท้องพระโรง ฉากการแสดงลิเกเป็นผ้าใบเขียนเป็นภาพต่าง ๆ ด้วยสีที่ฉูดฉาด ฉากลิเกแบ่งเป็น 3 ประเภท คือ ฉากเดี่ยว ฉากชุด และฉากสามมิติ ฉากชุดเดี่ยว มีฉากผ้าใบ 1 ผืน เป็นฉากหลัง เขียนภาพท้องพระโรง หรือใช้ผ้าใบ 2 ผืน เป็นหลังอยู่ทางซ้ายและขวาของเวที เขียนเป็นภาพประตู สมมุติให้เป็นทางเข้า – ออกของผู้แสดง และมีระบายผ้าเขียนชื่อคณะลิเกอีก 1 ผืน ฉากชุดเดี่ยวนี้นับเป็นฉากมาตรฐานของลิเกที่จัดแสดงเพียงคืนเดียว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553b) ฉากที่ใช้ในการแสดงลิเกเป็นฉากมีความยาวประมาณ 5-6 เมตร สูงจากเพดานจรดพื้นเวทีประมาณ 3.5-4 เมตร ฉากนั้นนิยมวาดเป็นท้องพระโรง หรือตำหนักมีแท่นประทับ เน้นสีสันของฉากที่สดใส (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559) ฉากเป็นส่วนสำคัญในการแบ่งพื้นที่สำหรับเป็นที่พัก ที่แต่งตัวของนักแสดง และส่วนที่ใช้สำหรับแสดง นอกจากผ้าที่ใช้กั้นระหว่างพื้นที่แสดงกับพื้นที่แต่งตัวแล้วนั้น ด้านข้างของเวที และด้านบนของเวที ใช้ม่านหรือภาพวาดเขียนลายให้มีความสัมพันธ์กับฉาก เขียนชื่อคณะ และที่อยู่ในการติดต่อ และเป็นส่วนในการกันทางเข้าออก หรือเตรียมออกแสดง จึงใช้ผ้าที่แยกส่วนออกมาจากฉากใหญ่ที่กันเป็นพื้นหลัง

ฉากสำหรับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีจุดประสงค์หลักคือ ใช้สำหรับแบ่งพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนหลังเวที สำหรับให้นักแสดงใช้เป็นที่พัก แต่งตัว และเตรียมออกแสดง ส่วนหน้าเวที เป็นพื้นที่สำหรับใช้แสดง การใช้ผ้าฉากภาพวาดเป็นสถานที่ต่าง ๆ เป็นความนิยมในภายหลัง แต่เดิม

นั้นใช้เพียงผ้าขาว หรือผ้าสีล้วน เย็บติดต่อเนื่องกันให้มีความยาวและความกว้างเหมาะสมกับพื้นที่ (สวีน มุ่งดี, 5 มกราคม 2563) การใช้ฉากในการแสดงนิยมใช้ฉากชุดเดียวตลอดทั้งเรื่อง นิยมวาดภาพท้องพระโรง ถึงแม้การแสดงในบางตอนเป็นฉากเดินป่า หรืออาศรมฤๅษี ก็ยังคงใช้ฉากเดิมตลอดทั้งเรื่อง ฉากในการแสดงนั้นไม่ใช่ปัจจัยสำคัญของการจัดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นความนิยมและความสะดวกในการขนย้ายและติดตั้งของคณะยี่เกและสถานที่แสดง



ภาพที่ 133 ฉากสำหรับการแสดงยี่เกเขมร คณะเสกสุนทรศิลป์

บ้านเสกแอ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.สุรินทร์

ที่มา : คณะยี่เกเขมรเสกสุนทรศิลป์ สุรินทร์ (2565)



ภาพที่ 134 ฉากประเภทฉากชุดเดียว สำหรับการแสดงยี่เกเขมรคณะเสกสุนทรศิลป์

ที่มา : คณะยี่เกเขมรเสกสุนทรศิลป์ สุรินทร์ (2565)

โดยสรุปสถานที่และโรงแสดงของคณะเยเกเขมร การแบ่งพื้นที่ในโรงแสดงให้กับนักดนตรีและนักแสดงอย่างชัดเจน แต่เดิมนักดนตรีนั่งอยู่ด้านหลังผู้ชมหันหน้าเข้าหาผู้แสดง หรือนั่งอยู่ด้านข้างผู้แสดงในระยะที่ใกล้มาก เพื่อสะดวกในการบอกบท บอกเพลง และเหตุการณ์ต่อไปที่จะออกมาแสดง สถานที่และโรงแสดงเยเกเขมรจึงเป็นไปตามบริบทของการแสดงและความพร้อมในแต่ละครั้ง พื้นที่ในการแสดงของโรงแสดงเยเกเขมรสุรินทร์ เป็นลักษณะเปิดโล่ง 3 ด้าน เพื่อให้ผู้ชมสามารถนั่งล้อมทั้ง 3 ด้าน ส่วนด้านที่ 4 ด้านหลังเป็นพื้นที่พัก หรือเตรียมตัวของผู้แสดง พื้นที่สำหรับนักดนตรีแต่เดิมนั่งอยู่ด้านหลังผู้แสดง โดยหันหน้าเข้าหานักแสดง ปัจจุบันนิยมจัดพื้นที่สำหรับนักดนตรีอยู่ด้านข้าง เพื่อสะดวกต่อการลำดับ เหตุการณ์แสดง และการบอกบทแสดง และการแสดงเยเกเขมรในบางครั้งมีการกั้นผ้าฉาก ที่เป็นการวาดภาพท้องพระโรง เป็นฉากชุดเดียวที่ใช้ได้ทุกตอนแสดง ในการจัดการแสดงเยเกเขมรสุรินทร์ในแต่ละครั้งต้องจัดพิธีไหว้ขอมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่ประจำสถานที่แห่งนั้น เพื่อขอใช้เป็นพื้นที่ในการแสดง และปลูกโรงแสดง และอำนวยความสะดวกให้สถานที่ หรือโรงแสดงแห่งนี้เป็นสถานที่สร้างความสุข เล่นหา ความประทับใจแก่เจ้าภาพและผู้ชม อีกทั้งอย่าให้มีอุปสรรคในการแสดง ณ สถานที่แห่งนี้ ซึ่งเป็นความเชื่อของคณะเยเกเขมรที่ต้องเคารพและบูชาสถานที่แสดงแห่งนั้น

4.3.9 โอกาสการแสดงและค่าตอบแทนในการแสดง

เยเกเขมรสามารถแสดงได้ในทุกโอกาส ในรูปแบบงานจ้างเพื่อเป็นมหรสพสมโภชในงานประเพณีและพิธีกรรม การแสดงเยเกเขมรในงานมงคล งานอวมงคล งานประเพณีเทศกาลของชุมชน ดังที่อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้อธิบายถึงรูปแบบของการว่าจ้างของการแสดงลิเก ลิเกงานหา ลิเกงานปลีก หรือลิเกแก้บน เป็นการแสดงที่ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าภาพติดต่อกับคณะลิเกให้ทำการแสดงในงานนั้น ๆ ตามจุดประสงค์ มักแสดงตามวัด เช่น งานทำบุญประจำปี งานบวช งานศพ และงานแก้บนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเลิกปิดวิก เป็นการแสดงลิเกประจำพื้นที่นั้น ๆ เพื่อหารายได้ อาจอยู่ในพื้นที่นั้นราวนับเดือน รายได้ส่วนหนึ่งที่คณะลิเกได้จากการแสดงในแต่ละวันประกอบด้วย ค่าเก้าอี้นั่งชมการแสดง รายได้จากการขายพวงมาลัย อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ (2559) ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ งานประเพณี-พิธีกรรม และงานจ้างทั่วไป

4.3.9.1 โอกาสแสดงในงานประเพณี-พิธีกรรม

โอกาสการแสดงในงานพิธีกรรม งานมงคล เช่น งานบวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ งานโกนจุก เป็นต้น ในงานมงคลนั้นเจ้าภาพจัดหามหรสพสมโภชเพื่อเป็นเกียรติแก่การจัดงาน เถลิมฉลองงานมงคล และให้แขกผู้มาร่วมงานได้รับชมการแสดงไม่ให้เกิดงานเจียบเหงาเกินไป เป็นต้น งาน

อวมงคล เช่น งานศพ งานทำบุญฉลองอัฐิ ในงานอวมงคลส่วนใหญ่จะจัดการแสดงยี่เกเขมรมาเป็นมหรสพสมโภชในช่วงหลังจากพิธีเก็บอัฐิ เป็นคืนที่มีพิธีกรรมฉลองอัฐิ จึงจัดการแสดงยี่เกเขมรมาเป็นมหรสพสมโภช และงานประเพณี เทศกาล เช่น งานกฐิน งานสงกรานต์ งานแซนโฎนตา (สารทเดือนสิบ) งานสู่ขวัญข้าว งานผ้าป่า และงานประจำปีของวัด ชุมชน เป็นต้น

โอกาสการแสดงในงานประเพณี เทศกาล เป็นการจัดหามหรสพสมโภชอันเป็นงานของวัด ชุมชน ซึ่งจัดเป็นประจำทุกปี การแสดงยี่เกเขมรเป็นการแสดงอีกประเภทที่ได้รับความนิยมจัดทำมาทำการแสดงในประเพณี เทศกาล ความเป็นนิยมของชุมชนชาวเขมรถิ่นไทยที่นิยมชมการแสดงยี่เกเขมร หลักฐานการสร้างเวทีแบบกึ่งถาวรสำหรับให้ยี่เกเขมรได้แสดง เช่น เวทียี่เกเขมรของวัดแจ้งบูรพา ตำบลเป็นสุข อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ที่สร้างขึ้นกึ่งถาวรสำหรับการแสดงประเภทต่างๆ ในการสมโภชประเพณี เทศกาลประจำปีของชุมชน ส่วนมากชุมชนจัดการแสดงยี่เกเขมรมาแสดงหลายครั้งจนคนในชุมชนต่างเรียกเวทีนี้ว่า โรงยี่เกเขมร (ปราศรัย ปานทอง, 23 ตุลาคม 2564) โอกาสในการแสดงในงานประเพณี พิธีกรรม เป็นการตกลงเรื่องระยะเวลาในการแสดง สิ่งของที่ผู้ว่าจ้างต้องเตรียมให้กับคณะยี่เกเขมรและข้อตกลงต่าง ๆ ระหว่างผู้จ้างกับคณะยี่เกเขมร เพื่อให้เกิดความสบายใจและเข้าใจทั้งสองฝ่าย



ภาพที่ 135 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงสมโภชในงานอุปสมบทของนายพงศธร ยอดดำเนิน วันที่ 16 มิถุนายน 2562 บ้านขาม ตำบลเป็นสุข อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2562)



ภาพที่ 136 คณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงในงานพิธีพระราชทานเพลิงศพพระครูมงคลธรรมมาภิวัฒน์ (บุญเลี้ยง ชุตินฺธะ) วันที่ 4 กุมภาพันธ์ 2565 วัดป่าเลไลยก์บ้านใหม่ อำเภอยะราช จังหวัดบุรีรัมย์
ที่มา : วัดป่าเลไลยก์บ้านใหม่ อำเภอยะราช จังหวัดบุรีรัมย์ (2565)

4.3.9.2 โอกาสแสดงในงานจ้งทั่วไป

โอกาสการแสดงของยี่เกเขมรในรูปแบบงานจ้งทั่วไป เป็นการจ้งไปทำการแสดงที่เป็นมหรสพสมโภชโอกาสพิเศษ และการแสดงในรูปแบบการสาธิตทั้งเต็มเรื่องและตัดทอนเรื่องเพื่อให้สอดคล้องกับระยะเวลาที่จัดให้แสดง อีกทั้งการแสดงในรูปแบบการปิดวิกเพื่อเก็บค่าเข้าชมการแสดงในรูปแบบปิดวิกเพื่อเก็บค่าเข้าชมนั้น แบ่งเป็น 2 รูปแบบ การปิดวิกแบบที่ 1 คือ คณะยี่เกทำการจัดการเองในการปิดวิกและเก็บค่าชม แต่เดิมนั้นมีการเร่การแสดงไปที่ต่าง ๆ เพื่อเก็บค่าเข้าชมการแสดง และการปิดวิกแบบที่ 2 คือ คณะยี่เกถูกนายจ้งว่าจ้างให้ไปทำการแสดง โดยนายจ้งเป็นผู้บริหารจัดการและดูแลความเรียบร้อยทุกอย่าง คณะยี่เกมีหน้าที่ทำการแสดงเพียงอย่างเดียวและทำการตกลงค่าใช้จ่ายให้เรียบร้อยก่อนทำการแสดง (ละมุน บรรเทงใจ, 24 ตุลาคม 2564)

ผู้วิจัยได้แบ่งรูปแบบการแสดงยี่เกเขมรในโอกาสการแสดง ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ งานประเพณี-พิธีกรรม และงานจ้งทั่วไป ที่กล่าวมาข้างต้นนั้นสอดคล้องกับที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อธิบายถึงการว่าจ้างการแสดงลิเกไปแสดงมีหลายวิธี ดังนี้

1. การจ้างเหมาดูฟรี คือการจ้างโดยเจ้าภาพเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่คนโดยไม่คิดมูลค่า เป็นการแสดงฐานะและบารมีของเจ้าของงาน งานที่จ้างในลักษณะนี้มักเป็นงานปลีกตามบ้าน เช่น งานบวชนาค งานแก้บน เป็นต้น งานชนิดนี้มักว่าจ้างกันคืนเดียว

2. การจ้างเหมาเก็บผลประโยชน์ คือ การจ้างโดยเจ้าภาพเหมาลิเกไปเล่นเพื่อเป็นผลประโยชน์จากการขายตั๋วเข้าชมงาน หรือการเรียกรู้ผู้เข้าไปเที่ยวงาน หรือจากค่าผ่านประตูเข้าชมลิเกโดยตรง งานที่จ้างในลักษณะนี้มักเป็นงานเทศกาลตามวัด หรืองานสวนสนุกที่นักธุรกิจจัดขึ้นแล้วหาลิเกและมหรสพต่าง ๆ มาจัดรวมกันแล้วล้อมรั้วเก็บค่าผ่านประตู งานชนิดนี้มักว่าจ้างกันหลายคืน เช่น 3 คืนบ้าง 5 คืนบ้าง แล้วแต่ปริมาณผู้มาเที่ยวงาน

3. การว่าจ้างเพื่อการจูงใจ คือการที่เจ้าภาพว่าจ้างลิเกไปเล่น ณ ที่ใดที่หนึ่งเพื่อจูงใจให้คนเข้าไปดูลิเก และซื้อหาสินค้าที่จำหน่ายอยู่ในบริเวณนั้น เช่น เจ้าของตลาดว่าจ้างลิเกมาเล่นในตลาดที่ตนสร้างขึ้นใหม่ เพื่อว่าคนจะได้มาดูลิเกและซื้อข้าวของจากพ่อค้าแม่ค้าที่เช่าที่อยู่ในตลาดของตนอันเป็นนโยบายใช้ลิเกเพื่อทำให้คนติดตลาด เป็นต้น

4. การปิดวิก คือการที่ได้โหรรวบรวมพวกแสดงลิเกทั้งหลาย ไปเช่าโรงหนังตามตำบลต่าง ๆ หรือเช่าที่สร้างเวทีตามตลาดสร้างใหม่หรือไปอาศัยเวทีถาวรตามวัดจัดตั้งเก้าอี้ แล้วล้อมรั้ว ปิดวิก เก็บค่าผ่านประตูเป็นรายได้ ลูกโรงอาจจะได้รายได้ตายตัวเป็นรายวัน หรือเฉลี่ยจากรายได้ในแต่ละวันนั้นแล้วแต่จะตกลงกัน โด่โได้รายได้พิเศษจากการขายพวงมาลัยให้แขก ส่วนเงินติดพวงมาลัยเป็นรายได้เฉพาะตัวของลิเกแต่ละคนไม่แบ่งกัน การเล่นปิดวิกบางกรณีจะมีการยกแรง คือเล่นให้ฟรีแก่โต่โอาทิตย์ละหนึ่งครั้งในฐานะที่โต่โได้รับผิดชอบในการผสมโรงจัดการเรื่องฉาก ปี่พาทย์ การหุงหาอาหาร เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522)



ภาพที่ 137 คณะเยเกเขมรบ้านผาง แสดงในงานมหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธี
บรมราชาภิเษก ระหว่างวันที่ 24 พฤษภาคม 2562 ณ บริเวณสนามหน้าศาลากลางจังหวัดสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2562)



ภาพที่ 138 คณะเยเกเขมรบ้านผาง แสดงในกิจกรรมลานวัฒนธรรม องค์การบริหารส่วนจังหวัด
สุรินทร์ ปี 2563
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

4.3.9.3 ค่าตอบแทนการแสดง

ค่าตอบแทนในการแสดงของการจ้างคณะเย่เกเซมรขึ้นอยู่กัระยะเวลาในการแสดง รูปแบบการแสดง และวัตถุประสงค์ในการแสดงแต่ละครั้ง ซึ่งมีข้อตกลงระหว่างคณะเย่เกกับเจ้าภาพ หรือผู้ว่าจ้าง และสิ่งของที่ต้องเตรียมให้คณะเย่เกที่นอกเหนือค่าตอบแทน การประมาณการ ค่าตอบแทนจึงเป็นการประมาณการในแต่ละครั้งที่ไม่เท่ากันด้วยปัจจัยต่าง ๆ การประมาณการ ค่าตอบแทนของการจ้างคณะเย่เกเซมรบ้านผาง ในช่วง พ.ศ. 2562 ถึง พ.ศ. 2565 ดังนี้

ค่าตอบแทนการแสดงที่จ้างคณะเย่เกเซมรโดยตรง ในการแสดงแบบเต็มเรื่องเริ่ม ตั้งแต่เวลา 20.00 น. ถึง 05.30 น. ค่าตอบแทนทั้งคณะอยู่ที่ประมาณ 40,000 บาท ในการแสดงแบบ ตัดตอนการแสดงแต่ยังคงใช้เวลานาน เริ่มตั้งแต่ 20.00 น. ถึง 24.00 น. ค่าตอบแทนทั้งคณะอยู่ที่ ประมาณ 20,000 บาท หรือการแสดงที่มากกว่า 3 ชั่วโมงขึ้นไปไม่ว่าทำการแสดงช่วงเวลากลางวัน หรือกลางคืน ค่าตอบแทนอยู่ที่ประมาณ 25,000 – 30,000 บาท

ค่าตอบแทนการแสดงที่จ้างไปทำการแสดงในรูปแบบสาธิต โดยใช้เวลาประมาณ 1 – 2 ชั่วโมง ค่าตอบแทนทั้งคณะอยู่ที่ประมาณ 10,000 – 15,000 บาท และขึ้นอยู่กับการจัดหา หรือขอความอนุเคราะห์ทำการแสดงโดยหน่วยงานราชการประสานงานมาโดยตรงค่าตอบแทนจึง ขึ้นอยู่กับการตกลงระหว่างผู้ประสานงานและคณะเย่เก (สวิง มุ่งดี, 5 มกราคม 2563)

ค่าตอบแทนการแสดงที่จ้างไปแสดงโดยมีนายจ้างเป็นผู้บริหารจัดการและอำนวยความสะดวก เพื่อเป็นการแสดงปิดวิกเก็บค่าเข้าชมการแสดง ค่าตอบแทนเป็นไปตามข้อตกลงและอยู่ในราคาที่จัดแสดงแบบเต็มรูปแบบ

การจัดการแสดงเพื่อเป็นการแสดงการกุศล เช่น งานประจำปีของชุมชนหรือวัด ประจำชุมชนนั้น ไม่มีค่าตอบแทนที่คิดคำนวณแบบการจ้าง อาจเป็นสินน้ำใจจากทางชุมชน ซึ่งถือเป็นการร่วมบุญในครั้งนั้นด้วย

ค่าตอบแทนในการทำการแสดงแต่ละครั้งและตามรูปแบบต่าง ๆ การตกลงราคา ค่าตอบแทนจะคำนวณจากค่าเดินทาง ค่าที่พัก เบี้ยเลี้ยงผู้แสดงและนักดนตรีทุกคน ค่าบำรุงรักษา เครื่องแต่งกาย ซึ่งค่าตอบแทนที่กล่าวมาข้างต้นนั้น เป็นการประมาณการค่าตอบแทนซึ่งแต่ละครั้ง อาจไม่เท่ากัน ตามปัจจัยต่าง ๆ เช่น ระยะทางในการเดินทางไปแสดง จำนวนผู้แสดงที่มากและน้อย ตามที่ผู้จ้างต้องการ ประการสำคัญคือ ค่าตอบแทนที่ประมาณการมาข้างต้นไม่รวมกับสิ่งของที่ เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างต้องจัดหา คือ เครื่องเช่นสังเวยในพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง และอาหารเลี้ยง

นักแสดงตลอดการทำการแสดง สิ่งเหล่านี้คณะยี่เกจะแจ้งให้เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างทราบตั้งแต่วันทำข้อตกลงและต้องจัดเตรียมทให้ครบก่อนทำการแสดง (ละมุน บรรเทิงใจ, 24 ตุลาคม 2564)

4.3.10 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์

พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับยี่เกเขมรสุรินทร์นั้น คือ พิธีไหว้ครู ก่อนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ จะต้องมีการไหว้ครู ซึ่งเป็นจารีตปฏิบัติทุกครั้งก่อนการแสดงต้องมีพิธีไหว้ครู จัดเครื่องบัตร์พลีตามธรรมเนียมปฏิบัติ สิ่งที่ขาดไม่ได้ คือ จวมบูน เป็นเครื่องบัตร์พลีที่ประกอบไปด้วยผ้าขาว ใบพลู เหล้าขาว กรวยดอกไม้ จัดรวมกันในขัน เพื่อเป็นการบูชาพระวิษณุกรรม ในภาษาเขมรเรียกว่า “เปรียะปัสโนการ” และต้องจัดกระทงกบายกล้วยหักมุกเป็นทรงสามเหลี่ยม ภาษาเขมรเรียกว่า “เป” เพื่อสังเวฬีพราย “เปรยกะบาลปราแบย” พรายแปดเศียร (สวิง มุ่งดี, 24 ตุลาคม 2564) ครูบาอาจารย์ด้านศิลปะการแสดงตามความเชื่อของชาวเขมรถิ่นไทย เป็นต้น และพิธีกรรมการเซ่นไหว้ครูลิกเขมร เมื่อครั้งที่ผู้วิจัยลงภาคสนามเพื่อขอข้อมูลเบื้องต้น มีการจัดบัตร์พลีแบบเรียบง่ายเพื่อบอกกล่าวมูลเหตุในการถ่ายทอดองค์ความรู้ยี่เกเขมรสุรินทร์ แก่ผู้อื่นที่อยู่นอกสายตระกูล สิ่งที่ขาดไม่ได้ คือ จวมบูน เครื่องบูชาพระวิษณุกรรม การไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ก่อนการแสดงนั้น นอกจากมีเครื่องบัตร์พลีที่ต้องครบตามธรรมเนียมปฏิบัติ ขั้นตอนของการไหว้ครูที่มีจารีตสืบทอด และการนั่งล้อมวงเพื่อทำพิธีไหว้ครู ที่สำคัญมีการขับร้องพร้อมกัน และเป็นลูกคู่ร้องรับ เพื่ออันเชิญครู เทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับเครื่องสังเวฬีและอำนวยการแสดงราบรื่นไปด้วยดี ในพิธีกรรมการไหว้ครู มีการเชิญครูเทพ ครูท้องถิ่น ครูธรรมชาติ และผีบรรพบุรุษ แสดงถึงการเคารพและสืบทอดสายตระกูลยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 139 พิธีไหว้ครูก่อนการฝึกซ้อมและก่อนถ่ายทอดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2562)

พิธีกรรมไหว้ครูของคณะเย่เกเขมรสุรินทร์ จัดขึ้นเพื่อรำลึกถึงพระคุณของครูที่ประสิทธิ์ประสาทวิชา และเพื่อเป็นการบูชาครูเทพเทวา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามความเชื่อที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา การจัดพิธีไหว้ครูจึงจัดขึ้นทุกครั้งก่อนทำการแสดง อีกทั้งการบอกกล่าวก่อนการซ้อมทุกครั้งสะท้อนถึงความเชื่อ จารีต ธรรมเนียม ที่อยู่ในพิธีไหว้ครูและบทร้องไหว้ครูที่มีการอาราธนาเทพเทวาลสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และบรรพบุรุษของคณะเย่เกเขมร ให้มาช่วยอำนวยความสะดวกให้การแสดงราบรื่น ปกป้องคุ้มกัน และบันดาลความแม่นยำของการจำบทกลอนในการแสดงทุกครั้ง พิธีกรรมไหว้ครูเย่เกเขมรสุรินทร์สะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพลของวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น ความเชื่อดั้งเดิมในอำนาจผีบรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ท้องถิ่น และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับทางพระพุทธศาสนา เช่น อำนาจของพระรัตนตรัย และเกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ เช่น อำนาจของพระพรหม พระอินทร์ พระวิษณุกรรม ผู้วิจัยมีความเห็นว่า พิธีกรรมไหว้ครูและบทไหว้ครูของการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ มีความสอดคล้องกับตำรานาฏยศาสตร์ (กรมศิลปากร, 2511) ที่พระอินทร์เป็นผู้ให้กำเนิดการแสดง ปัดเป่าป้องกัน อำนาจการแสดงให้ราบรื่น พระพรหมเป็นผู้สร้างโรงละคร พระวิษณุกรรมเป็นนายช่าง ซึ่งชื่อเทพทั้ง 3 ปรากฏในบทร้องไหว้ครูของการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ แสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลทางการแสดงจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับการแสดงที่มีอยู่แล้วในชุมชน รวมทั้งความเชื่อในพิธีไหว้ครูที่รับมาพร้อมกับการแสดง



ภาพที่ 140 พิธีไหว้ครูก่อนการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

พิธีไหว้ครู เป็นพิธีที่จัดขึ้นด้วยความเชื่อ ความศรัทธา ที่ศิษย์จัดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพ กตัญญูตอบแทนพระคุณครูอาจารย์ จนถือเป็นประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างยาวนาน พิธีไหว้ครูแฝงไว้ด้วยเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้า ซึ่งเป็นวัฒนธรรมความเชื่อผสมผสานกับพิธีกรรม เพื่อให้เกิดความศรัทธา การสร้างความเชื่อมั่นในประเพณีและพิธีกรรมนี้ และยึดถือปฏิบัติกันมาช้านาน มีทั้งความเชื่อเรื่องวิญญาณ เทพเจ้า มีการบูชาโดยการถวายเครื่องเซ่นไหว้ เพื่อเป็นการตอบแทน มีการนำคติความเชื่อเรื่องการนับถือผี วิญญาณ คติความเชื่อเรื่องเทพเจ้าในศาสนาฮินดู และพิธีกรรมในพระพุทธศาสนาผสมผสานกันอย่างลงตัว กลายเป็นพิธีกรรมไหว้ครูที่ปฏิบัติกันสืบมา ครูเทพเจ้า คือ เทพเจ้าตามคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งเชื่อว่าความรู้ทางนาฏยศาสตร์ ถือกำเนิดมาจากพระเวทคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ ฤคเวท สามเวท ยชุสเวท และอาถรรพเวท โดยพระพรหมได้นำเอาวรรณศิลป์จากฤคเวท ดุริยางคศิลป์จากสามเวท การแสดงท่าทางจากยชุสเวทและรศหรือ อารมย์จากอาถรรพเวท มาประมวลเป็นนาฏยเวท มอบให้แก่รศมนี นำไปรจนาเป็นนาฏยศาสตร์ และนำไปถ่ายทอดต่อไป ครูมนุษย์ คือ ครูผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ ครูคนแรก คือ บิดา มารดา ผู้ให้กำเนิด สอนให้พูด สอนให้เดิน อบรมให้รู้ถูกรู้ผิด รู้ถึงความดีงาม ครูต่อมา คือ ครูในโรงเรียน สอนให้อ่านเขียน สอนวิชาความรู้ สอนให้คิดวิเคราะห์ (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2552)

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในแต่ละครั้งมีการจัดพิธีไหว้ครูตามที่ปฏิบัติมาอย่างเคร่งครัด ซึ่งคณะยี่เกแต่ละคณะจะมีความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจของเทพเทวดา ผีบรรพบุรุษ และครูบาอาจารย์ ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ และสามารถอำนวยความสุข ความสำเร็จ ให้กับชาวคณะยี่เกเขมร การจัดพิธีไหว้ครูของการแสดงยี่เกเขมร มีความเหมือนกับการจัดพิธีไหว้ครูของคณะกันตรึม-มโหรี และการแสดงพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทย ดังที่ บุษกร ปินทสันต์และคณะ (2556) อธิบายถึงพิธีไหว้ครู การเล่นเพลงกันตรึม ไว้ว่า พิธีไหว้ครูก่อนการแสดงเป็นการแสดงความรำลึกถึงครูผู้เป็นเจ้าของวิชา เพื่อขออนุญาตนำวิชาความรู้ดังกล่าวมานำเสนอต่อสาธารณชน พร้อมทั้งเป็นการขอพรจากอำนาจของครูเทวดาเพื่อมาดลบันดาลให้การแสดงประสบความสำเร็จ ก่อนศิลปินทำการแสดงต้องมีพิธีการไหว้ครู รวมถึงการไหว้เจ้าที่เจ้าทางเพื่อขออนุญาตแสดง ณ ที่นั้น ๆ และเพื่อความเป็นสิริมงคล ก่อนการแสดงเมื่อเตรียมเครื่องบูชาขึ้น 5 ให้ครบตามจำนวนใส่ถาด นำเครื่องดนตรีสำหรับใช้ในการบรรเลงมาวางรวมกันกับเครื่องบูชา ขั้นตอนพิธีกรรมเริ่มด้วยการกล่าวบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ จากนั้นจึงกล่าวบูชาครูและขออนุญาตแสดงจากครูอาจารย์ มีการทำน้มนมและเสกคาถา ประพรมลงบนเครื่องดนตรีและประพรมศีรษะเพื่อเป็นสิริมงคล มีการไหว้เจ้าที่เพื่อเป็นการขออนุญาตเข้าแสดงในพื้นที่นั้น ๆ เพราะเชื่อว่าการบอกกล่าวเจ้าที่จะช่วยดลบันดาลให้เกิดอุปสรรคในขณะทำ

การแสดง รูปแบบของการไหว้ครูมีความแตกต่างกันตามที่ศิลปินแต่ละท่าน แต่ละคณะสืบทอดกันมา และมีการใช้บทเพลงในการขับร้องไหว้ครู เนื้อหาที่แสดงถึงการเคารพสักการะ ศิลปินเชื่อว่า หากไม่ได้ไหว้ครูก่อนการแสดงถือเป็นการกระทำที่เรียกว่า ผิดครู ส่งผลให้เกิดความโชคร้ายต่าง ๆ ต่อศิลปินและคณะผู้แสดง ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 4 ประเภทดังนี้

4.3.10.1 เครื่องประกอบพิธีไหว้ครู

4.3.10.2 ขั้นตอนพิธีไหว้ครู

4.3.10.3 ข้อปฏิบัติและข้อห้าม

4.3.10.1 เครื่องประกอบพิธีไหว้ครู

การจัดพิธีไหว้ครูก่อนทำการแสดงถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของคณะยี่เกเขมรที่ให้ความสำคัญและเคร่งครัด ในองค์ประกอบต่าง ๆ ที่อยู่ในพิธีไหว้ครู ตามความเชื่อที่สืบทอดกันมาอย่างช้านาน ในพิธีไหว้ครูจัดขึ้นที่บ้านเจ้าภาพหรือที่บริเวณด้านหลังโรงแสดง เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างเป็นผู้จัดเตรียมเครื่องประกอบต่าง ๆ ตามที่คณะยี่เกได้กำหนดให้ หรือบางครั้งคณะยี่เกจัดเตรียมขึ้นเอง และก่อนทำพิธีหัวหน้าคณะยี่เกทำการตรวจสอบองค์ประกอบต่าง ๆ ให้ครบ ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องบูชาครูเทพ ครูมนุษย์ที่ล่วงลับ ผีบรรพบุรุษ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยเฉพาะเครื่องสังเวยเพื่อเซ่นไหว้พระวิษณุกรรม ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “เปรี๊ยะปีสโนการ์” ความเชื่อเกี่ยวกับพระวิษณุกรรมในฐานะเทพที่ประสิทธิ์วิชางานศิลปวิทยาการงานช่างต่าง ๆ การจัดพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกเครื่องประกอบพิธีหรือเครื่องสังเวยว่า สแนแซน



ภาพที่ 141 เครื่องประกอบในพิธีไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)






ภาพที่ 142 เครื่องบูชาพระวิชฌุกรม (เปรี้ยะปัสโนการ) ในพิธีไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

เครื่องประกอบในพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยให้ความเห็นว่า เครื่องประกอบสะท้อนถึง การรับอิทธิพลที่มาจากพร้อมกับการแสดงยี่เก ซึ่งเป็นวัฒนธรรมอื่นผสมผสานกับวัฒนธรรม ความเชื่อ และประเพณีดั้งเดิมของชุมชนคนยี่เก ในเครื่องประกอบพิธีนั้นนี้ทั้งสำหรับบูชาพระรัตนตรัย บูชา เทพเทวดา บูชาผีบรรพบุรุษ ซึ่งสะท้อนถึงการผสมผสานระหว่าง การนับถือผีและอำนาจเหนือ ธรรมชาติ การนับถือศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ และปรับปรนอยู่ร่วมกันจนกลายเป็นอัตลักษณ์ ทางวัฒนธรรม สะท้อนความรู้สึกรักใคร่ ความเชื่อ ความศรัทธา และจิตวิญญาณในการพึ่งพาอำนาจ ต่าง ๆ ที่ดลบันดาลให้คนยี่เกเกิดความสุขและความสมบูรณ์ในการทำ การแสดงแต่ละครั้ง ผู้วิจัยได้ จำแนกเครื่องประกอบพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ ดังนี้

ตารางที่ 6 เครื่องประกอบพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์

ชื่อ	ภาพประกอบ	เครื่องประกอบ	ความหมาย/จุดมุ่งหมาย
สลาแฉ้อ		<ul style="list-style-type: none"> - ต้นกล้วยตัดเป็น ท่อนสูงประมาณ 5 เซนติเมตร - ใบขนุน 4 ใบ - ไม้หนึบผลหมาก แห้งหรือสดที่ตัดเป็น กลีบ - รูป 1 ดอก 	<p>สลาแฉ้อ เป็นภาษาเขมรถิ่น ไทย “สลา” หมายถึง หมาก และ “แฉ้อ” หมายถึง พระ ธรรม</p> <p>สลาแฉ้อ เป็นเครื่องบูชาพระ ธรรมหรือที่ใช้บูชาทาง พระพุทธศาสนา โดยใช้ จำนวน 1 คู่</p> <p>ในพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ จัดเป็นเครื่องบูชาพระ รัตนตรัย บูชาหลักธรรมตามที่ ครูได้ประสิทธิ์ประสาทวิชา</p>

ชื่อ	ภาพประกอบ	เครื่องประกอบ	ความหมาย/จุดมุ่งหมาย
อังกอร์ กะแย		<ul style="list-style-type: none"> - ข้าวสาร 1 ถ้วย - ใบพลู 3 ใบ - ผลหมาก 1 ลูก - เทียน 1 เล่ม - เงิน 2 บาท 	อังกอร์กะแย คู่กับจวมบูน ในลักษณะเดียวกันกับเครื่อง กำหนด ตอบแทนครู / เครื่อง ค้ำนั้บครู
จวมบูน		<ul style="list-style-type: none"> - ชันเงิน 1 ใบ - ใบพลู 16 ใบ (วาง 4 ทิศ ๆ ละ 4 ใบ) - ผลหมากสุก 4 ลูก - กรวยดอกไม้ 5 กรวย ใส่ธูป 3 ดอก และเทียน 2 เล่ม - เงิน 4 บาท 	จวมบูน คือ ธาตุ ดินน้ำ ลงไฟ / ลักษณะเหมือนเครื่องกำหนด / เครื่องค้ำนั้บครู
ตรุษปรัม- สไบซอ		<ul style="list-style-type: none"> - พาน 1 ใบ - ผ้าขาวยาว 2 เมตร 1 ผืน - กรวยดอกไม้ 5 กรวย ปักธูป 5 ดอก - หมากพลูหรืออย่าง ละ 5 	ปะปี้การ์ เป็นเครื่องกำหนด ตอบแทนครู / ชัน 5 ไว้ สำหรับไหว้ครูที่ได้สั่งสอนมา / เครื่องค้ำนั้บครู

ชื่อ	ภาพประกอบ	เครื่องประกอบ	ความหมาย/จุดมุ่งหมาย
บายแสร้อย จาน		<ul style="list-style-type: none"> - ถ้วยสำหรับบรรจุสิ่งของ 1 ใบ - กล้วย 4 ลูก - ข้าวต้มมัด 4 ชิ้น - ข้าวสวย 1 ซ้อน - รูป 1 ดอก 	บายแสร้อยจาน เป็นภาษาเขมรถิ่นไทย หมายถึง บายศรีปากชาม เครื่องสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเทวดา ลักษณะของบายศรีปากชามแบบเขมรถิ่นไทย ทำด้วยการนำกล้วย 4 ลูก และข้าวต้มมัด 4 ชิ้น วางสลับกันทั้ง 4 ทิศ ตรงกลางวางข้าวสวยสุก และปักรูป 1 ดอก ในพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ใช้จำนวน 1 คู่
หมาก พลู บุหรี		<ul style="list-style-type: none"> - หมากพลู 5 คำ - บุหรี 5 มวน - เทียน 1 คู่ 	หมาก พลู บุหรี เป็นเครื่องบูชาครูและเป็นเครื่องรับรองให้กับคณะยี่เกเขมร ในพิธีไหว้ครูยี่เกจัดให้มีหมากพลูอย่างละ 5 คำ สำหรับบูชาครูและผีบรรพบุรุษ ซึ่งหมาก พลู บุหรีเป็นวัฒนธรรมการกินหมากที่อยู่คู่คนไทยมาอย่างยาวนาน
เครื่อง สังเวย		<ul style="list-style-type: none"> - ไก่ต้มสุก 1 ตัว - กล้วยน้ำหวาน 2 หวี - ขนม ได้แก่ ขนม นางเล็ด ขนมฝักบัว เป็นต้น - สุรา 1 ขวด - น้ำเปล่า 1 ขวด - น้ำหวาน 1-2 ขวด 	เครื่องสังเวย ในพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์ สำหรับเช่นสังเวยเทวดา ครูอาจารย์ และผีบรรพบุรุษ ประกอบไปด้วยไก่ต้ม 1 ตัว กล้วย ขนมหวาน น้ำหวาน น้ำเปล่า และสุรา โดยจัดรวมกันที่ถาด 1 ใบ และแยกไก่ต้มใส่จาน 1 ใบ เครื่องสังเวยจัดขึ้นตามธรรมเนียมเพื่อเป็นการเช่นบูชาครู

ชื่อ	ภาพประกอบ	เครื่องประกอบ	ความหมาย/จุดมุ่งหมาย
			มีทั้งอาหารความ อาหารหวาน และน้ำ สুরา เครื่องสังเวจจะมีจำนวนมากน้อยขึ้นอยู่กับความพร้อมในแต่ละครั้งของเจ้าภาพและคณะยี่เก
เป (กระทงสามเหลี่ยม)		<ul style="list-style-type: none"> - เป ทำจากกาบกล้วยหักเป็น 3 มุม และรองด้วยซีกไม้ไผ่และใบตอง 1 ชั้น - อาหารคาว - ไข่ไก่ดิบ 1 ฟอง - กรวยดอกไม้ 5 กรวย ปักรูป 3 ดอก 	เครื่องบัตร์พลีเช่นสังเวจผี อารักษ์ ที่ปักปักรักษาพื้นที่นั้น ๆ และเทวดาประจำท้องถิ่น เช่น ผีพราย ที่ช่วยอำนวยความสะดวกให้ประสบความสำเร็จ เป็นต้น จัดทำเป็นกระทงสามเหลี่ยม เสียบซีกไม้ไผ่เป็นพื้นและใส่ใบตองปูรองอาหาร มีกรวยดอกไม้ปักที่มุม สิ่งที่ขาดไม่ได้คือ ไข่ไก่ดิบ 1 ฟอง

4.3.10.2 ขั้นตอนพิธีไหว้ครู

พิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์มีขั้นตอนในพิธีไหว้ครู ที่มีลักษณะคล้ายกับพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงกันตรึม – มโหรี และขั้นตอนการเช่นไหว้บรรพบุรุษในพิธีการต่าง ๆ ซึ่งขั้นตอนการไหว้ครูยี่เกเขมรมีขั้นตอนที่คล้ายกับการไหว้ครูกันตรึม – มโหรี ตามที่ บุษกร บิณฑสันต์ และข้าคม พรประสิทธิ์ (2558) ได้อธิบายถึงขั้นตอนของการไหว้ครู สิ่งสำคัญคือ คำบูชาครู มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความนอบน้อมทางวาจา พร้อมทั้งเป็นการอัญเชิญครูผู้ล่วงลับ ครูเทพ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือมาเป็นสักขีพยาน ในพิธีพร้อมทั้งรับเครื่องเช่นบูชา บทสวดหรือคำบูชาต่างกันไป แบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้ 1. กลุ่มคำบูชาที่อ้างอิงมาจากคัมภีร์ในพระพุทธศาสนา ใช้บทสวดที่สวดแทรกคาถาภาษาบาลี ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูหรือจากการได้เคยบวชเรียนที่วัด คำบูชาจะมีการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพระพุทธศาสนาและเหล่าเทพยดามาร่วมในพิธีด้วย กอปรด้วย พระรัตนตรัย พระอินทร์ พระยม พระพรหม พระกาฬ ท้าวจตุโลกบาล เป็นต้น 2. กลุ่มคำบูชาครูที่เป็นภาษาถิ่น ได้แก่ ภาษาเขมร ส่วนใหญ่จะได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากบุคคลในครอบครัว อาจมีการสวดแทรกภาษาไทยไว้

ในบางช่วงของคำบูชาเพื่อให้ผู้เข้าร่วมพิธีสามารถเข้าใจความหมายได้มากขึ้น ความหมายโดยรวมจะเป็นการกล่าวเชิญครูกำเนต ครูเทพ และบรรพบุรุษที่ล่วงลับ รวมทั้งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อในท้องถิ่นให้มาร่วมในพิธี และขอให้คุ้มครองผู้เข้าร่วมพิธีประสบความสุขกายสุขใจ และ 3. กลุ่มคำบูชาครูแบบปฏิภาณ เป็นคำกล่าวบูชาที่กล่าวขึ้นโดยมิได้ยึดถือตำรา หรือได้รับการสืบทอดมาจากแหล่งใด แต่เป็นกล่าวโดยใช้เขาวนัไวในการด้นสด ซึ่งมีทั้งการใช้ภาษาไทยและภาษาถิ่นเขมร เพื่อแสดงความรู้สึกรอบน้อม บูชาและถวายเครื่องสักการะ รวมทั้งการขอพรจากครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายตามความปรารถนามุ่งหมายของตน

ขั้นตอนในพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์คณะบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ มีขั้นตอนในพิธีไหว้ครูก่อนทำการแสดงทุกครั้ง ดังนี้

- 4.3.10.2.1 บอกกล่าวผีอารักษ์ประจำบ้าน
- 4.3.10.2.2 เสกน้ำมันต์ - ประพรมน้ำมันต์
- 4.3.10.2.3 เซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษ
- 4.3.10.2.4 ร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมร
- 4.3.10.2.5 เสกแป้งผัดหน้าผู้แสดง

4.3.10.2.1 บอกกล่าวผีอารักษ์ประจำบ้าน

คนไทยมีความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับผีหลายประเภท เช่น ผีบรรพบุรุษ ผีดำ ซึ่งเป็นผีในสายตระกูลของครอบครัว ผีที่เกี่ยวกับธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นผีฟ้า แม่โพสพ ผีไร่ ผีนา ผีดิน และผีอารักษ์ ซึ่งเป็นผีที่ปกปักรักษาให้ความปลอดภัยกับผู้คนในขอบเขตของพื้นที่ คนไทยล้วนมีความเชื่อในเรื่อง “เจ้าที่” หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็น “เจ้าของพื้นที่” ซึ่งเราอาจเรียกว่าเป็น “ผีอารักษ์” เพราะมีหน้าที่หลักในการให้การคุ้มครองคนในพื้นที่ให้ปลอดภัย ซึ่งแจกแจงได้ในหลายระดับพื้นที่ เช่น ผีเรือน พระภูมิเจ้าที่ เป็นอารักษ์ระดับครัวเรือน ผีบ้านซึ่งเป็นอารักษ์ระดับหมู่บ้าน (ศิราพร ณ ถลาง, 2555)

การบอกกล่าวผีอารักษ์ เจ้าที่ ประจำบ้าน หรือสถานที่แสดงนั้น เป็นขั้นตอนแรกในพิธีกรรมไหว้ครู โดยที่หัวหน้าคณะนำหมาก พลู บุหรี่ อย่างละ 1 คำ และสุรา นำไปวางที่นอกชานบ้าน และรินเหล้าบอกกล่าวให้ผีอารักษ์ เจ้าที่ ณ สถานที่นั้น ได้รับรู้ว่าจะมีการใช้พื้นที่แสดงยี่เกเขมร และขอ

ขมาหากทำการใดล่วงเกิน อีกทั้งขอให้ผีอารักษ์ เจ้าที่เจ้าทาง ช่วยปกป้องรักษาคณะยี่เกเขมรให้ทำการแสดงลุล่วงไปด้วยดี



ภาพที่ 143 หัวหน้าคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ ทำพิธีบอกกล่าวผีอารักษ์ประจำบ้าน

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.10.2.2 เสกน้ำมนต์ - ประพรมน้ำมนต์

น้ำมนต์ คือน้ำที่ผ่านพิธีปลุกเสกหรือผ่านการสวดทำน้ำมนต์ น้ำมนต์ น้ำพุทธมนต์ สามารถนำมาใช้ในงานประกอบพิธีมงคลต่าง ๆ หรือผ่านการปลุกเสก (สวด) ของพระภิกษุหรือคฤหัสถ์ ผู้มีวิชาอาคมอันแข็งแกร่งในการทำให้น้ำเกิดความศักดิ์สิทธิ์โดยผ่านการสวดมนต์อย่างมีสมาธิที่แน่วแน่มั่นคง น้ำมนต์ น้ำพุทธมนต์ โดยปกติพุทธศาสนิกชนจะนิยมประพรมที่ศีรษะบ้าง ประพรมภายในบ้านบ้าง ประพรมบริเวณบ้านบ้าง ประพรมป้ายรั้วค้ำบ้าง เป็นต้น หรือใช้ดื่มบ้างและอาบบ้าง โดยมีคติความเชื่อว่าเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ เป็นน้ำสิริมงคล ซึ่งจะนำความโชคดีมา ตลอดจนช่วยป้องกันสิ่งไม่ดีที่เป็นอัปมงคลเภทภัยต่าง ๆ พิบัติภัยไป (สุชาติ บุษย์ชฎานนท์, 2561)

พิธีกรรมไหว้ครูยี่เกเขมรมีการเสกน้ำมนต์โดยผู้อาวุโสประจำคณะที่มีความรู้และได้รับการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับคาถาต่าง ๆ ที่ใช้สำหรับไหว้ครูยี่เกเขมร การเสกน้ำมนต์เป็นขั้นตอนสำคัญที่ครูอาวุโสทำน้ำมนต์ขึ้นมาใช้ในพิธีกรรม โดยนำน้ำเปล่าใส่ขัน เทียน 2 เล่ม และใบไม้มงคล โดยครู

อาวุโสกล่าวคาถาเสกน้ำมันต์ ซึ่งคาถาได้รับการถ่ายทอดมาจากครูอาจารย์เฒ่าที่ปฏิบัติสืบทอดเฉพาะในคณะ การเสกน้ำมันต์เพื่อใช้ประพรมให้กับผู้แสดง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และเวที นักแสดง บางท่านใช้ดื่มอีกด้วย ซึ่งมีความเชื่อในเรื่องคาถาที่จะช่วยให้จำบทการแสดงและเสียงมีความไพเราะ ผู้ชมชื่นชอบหลงใหลในบทบาทการแสดง



ภาพที่ 144 ผู้อาวุโสเสกน้ำมันต์สำหรับทำพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2562)



ภาพที่ 145 เสกน้ำมันต์และเตรียมของบัตร์พลี เครื่องสังเวยก่อนทำพิธีไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 146 ผู้อาวุโสประพรมน้ำมนต์ให้กับผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.10.2.3 เซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษ

พิธีกรรมไหว้ครูที่เป็นขั้นตอนสำคัญ คือ การเซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษของคณะยี่เกเขมร เพื่อเป็นการบอกกล่าวถึงจุดประสงค์ในการทำการแสดงของครั้งนั้น การอ้อนวอนและขอมาครูบาอาจารย์ที่เป็นทั้งครูเทพ ครูมนุษย์ที่ล่วงลับ และบรรพบุรุษของคณะยี่เกเขมร ให้ได้รับรู้ว่าจะมีการแสดงยี่เกเขมร ขั้นตอนในพิธีเซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรมีลักษณะเดียวกันกับการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษของชาวเขมรถิ่นไทย ที่เรียกว่า แซนขมอจ (เซ่นไหว้ผี) ตามที่คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ (2544) ได้อธิบายถึงพิธีแซนขมอจ เป็นพิธีกรรมความเชื่อดั้งเดิมของจังหวัดสุรินทร์ เกี่ยวกับการเซ่นบวงสรวงดวงวิญญาณบรรพบุรุษ ได้แก่ ญาติผู้ใหญ่ ผีพ่อแม่ ตายาย ฯลฯ ที่ล่วงลับไปแล้ว ก่อนประกอบพิธีกรรม จะมีการนัดหมายญาติพี่น้องมาร่วมพิธี การประกอบพิธีเนื่องในโอกาสสำคัญ ๆ ที่มีผลต่อการดำรงชีวิต การเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต และเพื่อความเป็นสิริมงคลและขอคุ้มครองดูแลรักษา สร้างกำลังใจเพื่อให้เกิดความมั่นใจอีกทางหนึ่ง เครื่องเซ่นสำหรับพิธีแซนขมอจ ประกอบด้วย ไก่ต้มทั้งตัว 1 ตัว สุรา 1 ขวด หมากพลู 5 คำ บุหรี่ 5 มวน น้ำดื่ม 1 ขัน ข้าว 1 จาน แกง 1 ถ้วย เทียน 1 คู่ รูป 1 คู่ น้ำส้ม 1 ขวด และด้ายผูกแขนผสมขมิ้น การประกอบพิธีเริ่มด้วยนำเครื่องเซ่นจิตลงบนถาด จุดรูป เทียน ญาติผู้ใหญ่รินสุรา น้ำส้ม น้ำเปล่า พร้อมกับเรียกชื่อดวง

วิญญาณที่ล่องลับไปแล้วให้มารับเครื่องเช่นสังเวย และบอกกล่าวให้ท่านได้รับรู้ในการจัดพิธีครั้งนี้ ทำการรินสุรา น้ำเปล่า น้ำหวาน 3 ครั้ง โดยทิ้งช่วงห่างกันพอประมาณ จากนั้นจึงกล่าวลาดวงวิญญาณ แบ่งเครื่องเช่นอย่างละชนิดใส่กระทงไปวางที่นอกบ้าน เช่น ตามทาง รั้วบ้าน เป็นอันเสร็จพิธี

ขั้นตอนการเซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษนั้น เริ่มด้วยสมาชิกในคณะทุกฝ่ายนั่งล้อมวง มีเครื่องสังเวยต่าง ๆ วางไว้ตรงกลาง โดยที่ผู้แสดงต้องแต่งตัวให้เรียบร้อยก่อนเริ่มพิธี จากนั้นหัวหน้าคณะ ยี่เกทำพิธียกพานผ้าขาวและสุรา 1 ขวด ยกขึ้นเหนือศีรษะ พร้อมกับกล่าวคำบอกกล่าวว่าจะทำพิธีไหว้ครูในครั้งนี้เพื่อทำการแสดงยี่เกเขมรในงานใด ที่ไหน ใครเป็นเจ้าของภาพ หลังจากนั้นจุดธูปเทียน ตามเครื่องสังเวย เครื่องบูชาต่าง ๆ และเริ่มรินสุรา น้ำเปล่า น้ำหวาน 3 รอบ ระหว่างการรินมีการกล่าวคำเรียกเทพเทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ฝึบบรรพบุรุษ ให้มารับเครื่องสังเวย และขอขมาหากทำการสิ่งใดที่ล่วงเกินทั้งทางกาย วาจา ใจ ทั้งตั้งใจและไม่ตั้งใจ เป็นต้น หลังจากนั้นเริ่มบรรเลงเพลงไหว้ครูและร้องไหว้ครูโดยที่สมาชิกทุกคนในคณะยังคงนั่งล้อมวงเช่นเดิม



ภาพที่ 147 พิธีเซ่นไหว้ครูยี่เกเขมรและบรรพบุรุษสายตระกูลยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 148 ผู้แสดงยี่เกเขมรทุกคนร่วมพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

4.3.10.2.4 ร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมร

ขั้นตอนไหว้ครูยี่เกเขมรหลังจากที่ทำพิธีเซ่นไหว้ต่าง ๆ เสร็จแล้วนั้น มีการร้องเพลงไหว้ครู เพื่อเป็นการบอกกล่าวและอ้อนวอนอำนาจอันศักดิ์สิทธิ์ของครูเทพ ครูมนุษย์ที่ล่วงลับ และอำนาจเหนือธรรมชาติ ที่ชาวคณะยี่เกเขมรเคารพนับถือ ช่วยดลบันดาลอำนาจพรให้การแสดงลุล่วงไปด้วยดี บทไหว้ครูและบทร้องสำหรับไหว้ครูยี่เกเขมรปรากฏชื่อเทพเจ้า 3 องค์ ได้แก่ พระอินทร์ พระพรหม พระวิศณุกรรม ในภาษาเขมรถิ่นไทย “เปรียะเอน” หมายถึง พระอินทร์ “เปรียะปุม” หมายถึง พระพรหม “เปรียะปีสโนการ์” หมายถึง พระวิศณุกรรม และชื่อเทพเทวดาที่ชาวคณะยี่เกเขมรเคารพบูชาในอิทธิฤทธิ์และมีอิทธิพลต่อการแสดงและชีวิตของชาวคณะยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้วิจัยมีความเห็นจากการตั้งข้อสังเกตในบทไหว้ครูและบทร้องสำหรับไหว้ครูนั้น มีการอาราธนาพระอินทร์ พระพรหม พระวิศณุกรรม เทพเทวดาทั้ง 8 ทิศ ลงมาช่วยประสิทธิ์ประสาท ปกป้อง ค้ำกัน อำนาจความสำเร็จ จำบทจากลอนได้แม่นยำ ซึ่งผู้เขียนให้ความเห็นเป็นเบื้องต้นว่า มีลักษณะตามตำราทางวิทยาศาสตร์ของพระภคตมุนี ที่พระอินทร์ เป็นผู้ให้กำเนิดการแสดงละคร ปิดป่า ป้องกัน อำนาจการแสดงให้ราบรื่น พระพรหมเป็นผู้สร้างโรงละคร มีพระวิศณุกรรมเป็นนายช่าง ซึ่งชื่อเทพที่ปรากฏในตำราทางวิทยาศาสตร์ ยังปรากฏที่บทร้องไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมร ในที่นี้ผู้เขียนให้

ความเห็นว่าจะอาจได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครของจากสยามนั้น คือ การนับถือพระอินทร์และพระวิษณุกรรม โดยที่มีการเรียกชุดเครื่องสังเวไนพิธิไหว้ครูยี่เกเขมรว่า เปรี๊ยะปีสโนการ ซึ่งหมายถึงพระวิษณุกรรม

การร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรโดยมีหัวหน้าผู้แสดง คือ ผู้รับบทตัวพระที่เป็นตัวหลักหรือพระเอก นำร้องไหว้ครูตามบทร้องที่ได้รับการสืบทอดมา ชาวคณะยี่เกที่เหลือทำหน้าที่ร้องรับเป็นลูกคู่ เมื่อร้องไหว้ครูจบจึงทำพิธีเสกแป้งเพื่อผัดหน้าก่อนเริ่มทำการแสดง



ภาพที่ 149 ผู้แสดงหลักนำร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 150 ผู้แสดงทุกคนล้อมวงร้องเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.10.2.5 เสกแป้งผัดหน้าผู้แสดง

ขั้นตอนสุดท้ายของการไหว้ครูยี่เกเขมร หลังจากที่ทำกรรjongเพลงไหว้ครูเรียบร้อยแล้ว หัวหน้าคณะยี่เก ทำการเสกแป้งเพื่อให้นักแสดงทุกคนทาบตักได้นำมาผัดหน้าและปิดล่องแป้งเข้าสู่ตัว เพื่อความเป็นสิริมงคลและเสน่ห์ในการทำการแสดง โดยที่หัวหน้าคณะนำแป้งเทใส่ฝ่ามือ พนมมือสวดคาถาที่ได้รับการสืบทอด เป็นเฉพาะของคณะยี่เก แล้วยกมือเหนือศีรษะปรบมือ 3 ครั้ง เพื่อให้แป้งฟุ้งกระจายไปทั่วบริเวณ นักแสดงใช้มือรับแป้งแล้วนำมาผัดหน้าหรือประตอมตัว ตามความเชื่อเรื่องเสน่ห์ในการร้องและฟ้อนรำยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 151 การเสกแป้งผัดหน้าผู้แสดง

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)



ภาพที่ 152 หัวหน้าคณะเป็นคนเดียวที่สามารถทำพิธีสีกแบ่งผัดหน้าผู้แสดง

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4.3.10.3 ข้อปฏิบัติและข้อห้าม

คณะเย็กเขมรบ้านผางมีข้อปฏิบัติและข้อห้ามที่ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดตามที่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษของคณะเย็กเขมร การยึดปฏิบัติตามข้อต่าง ๆ เป็นเครื่องเตือนใจให้เคารพและแสดงความกตัญญูต่อครูอาจารย์และวิชาความรู้ที่ได้ใช้ผ่านการเลี้ยงชีพ ตามความเชื่อหากไม่ปฏิบัติตามอาจส่งผลถึงความไม่ปกติสุขของสมาชิกในคณะ

ข้อปฏิบัติที่เคร่งครัดอย่างมากตั้งแต่การขอเข้าเป็นศิษย์ เพื่อเรียนวิชาความรู้การแสดงเย็กเขมรสุรินทร์ เพื่อให้ครูหรือหัวหน้าคณะถ่ายทอดองค์ความรู้ รับเป็นศิษย์ และรับเป็นสมาชิกคณะเย็กเขมรผู้ขอเป็นศิษย์เพื่อขอรับถ่ายทอดองค์ความรู้จะต้องจัดเครื่องบูชาครู (สวิง มั่งดี, 24 ตุลาคม 2564) เพื่อยกครู บอกกล่าวถึงผีบรรพบุรุษเย็กเขมรและเทพที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเย็กเขมรตามความเชื่อที่ยึดถือกันมา เครื่องบูชาครูได้แก่ เหล้าขาว 1 ขวด และกรวยดอกไม้หรือยอดใบไม้ 5 กรวย ปักธูปที่กรวยละ 1 ดอก และหมาก พลุ บุหรี่ อย่างละ 5 คำ จัดใส่พานเพื่อยกขออนุญาตเรียนรู้วิชาเย็กเขมร และข้อปฏิบัติเมื่อมีสมาชิกในคณะต้องการหยุดแสดงเย็กเขมร หรือขอลาออกจากคณะเย็กเขมร ผู้นั้นจะต้องจัดเครื่องบูชาครูแบบเดียวกันกับเมื่อครั้งขอเข้ามาเป็นสมาชิกคณะเย็กเขมร



ภาพที่ 153 เครื่องบูชาครูเพื่อขอเป็นศิษย์ และขอลาออกจากคณะเย่เกเขมรสุรินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

คณะเย่เกเขมรสุรินทร์มีจารีต ข้อปฏิบัติและข้อห้ามที่ยึดถือกันอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะเมื่อต้องเดินทางออกไปแสดงในที่ต่าง ๆ จะต้องเคร่งครัดอย่างมาก โดยมีข้อปฏิบัติและข้อห้าม ดังนี้

4.3.10.3.1 ไม่ทำการแสดงที่ได้ถุ่นบ้านเต็ดขาด

4.3.10.3.2 ปลุกโรงแสดงหันหน้าไปทิศตะวันออก หรือทิศเหนือ หรือทิศใต้ แต่ไม่นิยมปลุกโรงแสดงไปทางทิศตะวันตก

4.3.10.3.3 ไม่เดินข้ามเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง และเครื่องดนตรีเต็ดขาด

4.3.10.3.4 ก่อนการแสดงทุกครั้งต้องทำพิธีไหว้ครู โดยเครื่องสังเวยและบูชาต้องครบเท่านั้น

4.3.10.3.5 หลังเสร็จสิ้นการแสดงต้องทำพิธีบอกกล่าวลาโรงด้วยการรินเหล้าบอกเจ้าที่ ยกครูและค่าจ้างตามที่ตกลงกันไว้

4.3.10.3.6 ระหว่างทำการแสดงห้ามดื่มสุรา ห้ามพูดเท็จ และห้ามพูดคำหยาบเต็ดขาด

ผู้วิจัยบันทึกภาพเคลื่อนไหวพิธีกรรมไหว้ครู และการร้องเพลงไหว้ครูก่อนการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ดังนี้



ภาพที่ 154 คิวอาร์โค้ดภาพเคลื่อนไหวพิธีกรรมไหว้ครูและร้องเพลงไหว้ครูการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

โดยสรุปการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นการแสดงพื้นบ้านในชุมชนเขมรถิ่นไทย สถานภาพในปัจจุบันมีปรับรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคมที่มีความนิยมการแสดงประเภทนี้น้อยลง บทบาทของยี่เกเขมรสุรินทร์ที่จากเดิมนั้นเป็นมหรสพสมโภชในงานประเพณีเทศกาล และงานว่าจ้างต่าง ๆ เพื่อสร้างความบันเทิงให้กับคนในสังคม เมื่อความเปลี่ยนแปลงของสังคมในด้านความนิยมมหรสพบันเทิง และการเกิดมหรสพบันเทิงขึ้นใหม่ตลอดเวลา ส่งผลกระทบให้ยี่เกเขมรสุรินทร์ได้รับความนิยมลดลงจนกระทั่งส่งผลให้คณะยี่เกเขมรบางคณะต้องยุติทำการแสดง ซึ่งเหลือคณะยี่เกเขมรที่ทำการแสดงในปัจจุบันเพียง 2-3 คณะ ที่สามารถจัดการแสดงได้เต็มรูปแบบ อีกทั้งการแสดงในปัจจุบันเป็นรูปแบบการแสดงสาธิตทางวัฒนธรรม และปัจจัยเรื่องเวลาทำการแสดงที่มีอย่างจำกัด ส่งผลให้การสืบทอดการแสดง การแสดงเต็มเรื่องถูกตัดทอน และแสดงเพียงบางตอนหรือเพียงรำสำคัญเท่านั้น ประการสำคัญคือ ผู้แสดงในปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) มีอายุมากและจำนวนน้อย ปัญหาด้านสุขภาพที่ผลต่อการแสดง การขาดช่วงและบุคคลที่มาสืบทอดการแสดง ซึ่งเป็นปัญหาสำคัญที่จะส่งผลภายหน้าให้การแสดงยี่เกเขมรสาบสูญไปจากชุมชน จากการศึกษาถึงปัญหาข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้บันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นข้อมูลสำคัญในการอนุรักษ์ พัฒนา ต่อยอด ในภายหน้า ผู้วิจัยให้ความสำคัญของการถ่ายทอดความรู้ในรูปแบบหลักสูตรในสถานศึกษา

เพื่อเป็นอีกแนวทางในการอนุรักษ์และส่งเสริมการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่มีการถ่ายทอด สืบทอดการ แสดงและองค์ความรู้ในรูปแบบมูขปาฐะภายในสายตระกูลและชุมชน ผู้วิจัยจึงหาแนวทางในการ อนุรักษ์ยี่เกเขมรสุรินทร์ ด้วยการทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์สำหรับหลักสูตรสถานศึกษา

4.4 การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์สำหรับหลักสูตรสถานศึกษา

การศึกษา ค้นคว้า อนุรักษ์ พัฒนา สร้างสรรค์ ในวงการนาฏกรรมพื้นบ้าน มีความจำเป็น อย่างยิ่ง ซึ่งที่สำคัญคือการค้นคว้าหาความจริง เพื่อให้ได้ข้อค้นพบใหม่ ๆ เนื่องด้วยนาฏกรรมคือ การจำลองประสบการณ์ เหตุการณ์ ผ่านการออกแบบ ผ่านการสร้างด้วยจุดประสงค์ที่ชัดเจน นาฏกรรม การแสดงที่สร้างมาจากต้นแบบ ถูกเลือกมาเป็นการประกอบสร้างโดยต้องสนิยมของผู้ชม เพื่อให้บทเรียนชีวิต เกิดจากการเลียนแบบ การแสดงความรู้สึกนึกคิดออกมา การตกผลึก มีแบบแผน เกิดความเชี่ยวชาญ การวัดสัมฤทธิ์ผลเกิดเป็นอาชีพ นาฏกรรมอยู่ในสัญชาตญาณของมนุษย์ มีการ แสดงออกทางความรู้สึก เกิดความซับซ้อนในความคิด ออกแบบ ปรับปรุง พัฒนา เกิดเป็นวิจิตรศิลป์ เป็นการสื่อสารซึ่งมีหลายวงแหวนอยู่ข้างใน ซึ่งต้องทำความเข้าใจกับตนเอง ตัวละคร และคนดู ปัจจัยปรุงแต่งในสื่อ ศิลป์และศาสตร์ ใช้การออกแบบให้เหมาะสมกับกลุ่มคนดู ปรุงแต่งให้มีลีลาและ ไม่ขัดกับวัฒนธรรม นาฏกรรมเป็นสิ่งที่ถูกสร้างหรือบูรณาการด้วยงานศิลปะหลากหลายแขนง ถูก สร้างขึ้นมาเพื่อประโยชน์แก่ผู้แสดงเอง เพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่น

การอนุรักษ์สิ่งต่าง ๆ ที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งมีความหมายถึงการรักษาสภาพให้คงอยู่ใน ลักษณะเป็นของแท้ดั้งเดิม โดยแบ่งการอนุรักษ์เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. การอนุรักษ์รูปแบบ หมายถึง การรักษาวัฒนธรรมพื้นบ้านให้คงรูปแบบดั้งเดิม เช่น เพลงพื้นบ้านก็รักษาขั้นตอนการร้อง เนื้อร้อง ทำนอง การแต่งกาย ท่าทางรำ ฯลฯ ศิลปหัตถกรรมที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านทางวัตถุก็รักษารูปแบบที่เป็นของดั้งเดิม และหากจะผลิตขึ้น ใหม่ก็รักษารูปทรง วัสดุ วิธีการผลิตในแบบดั้งเดิม ฯลฯ

2. การอนุรักษ์เนื้อหา หมายถึง การรักษาวัฒนธรรมพื้นบ้านในด้านเนื้อหา ประโยชน์ใช้สอย วิธีการผลิตและการรวบรวมข้อมูลเพื่อการศึกษา เช่นเอกสาร และควมมีการฝึก ปฏิบัติจริง เพื่อรวบรวมไว้ศึกษาได้อย่างถูกต้อง

แนวทางที่จะทำให้เกิดการสืบทอดต่อเพื่อมิให้เกิดการขาดตอนก็คือ การส่งเสริม ซึ่ง หมายความว่า การกระทำทุกวิถีทางที่จะทำให้วัฒนธรรมพื้นบ้านต่าง ๆ ได้รับการรื้อฟื้นและส่งเสริม ให้คงอยู่ในสังคมไทยต่อไป ซึ่งการส่งเสริมมี 3 ลักษณะคือ

1. ส่งเสริมโดยตรง หมายความว่า ส่งเสริมให้มีการรักษาและปฏิบัติยึดถือ วัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างจริงจังในกลุ่มของชุมชน

2. ส่งเสริมโดยทางอ้อม หมายความว่า ส่งเสริมโดยการปลูกเร้าให้กลุ่มชนหันมา สนใจสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน และสนับสนุนเครื่องมือ เครื่องใช้ที่เป็นศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน โดย นำมาใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวันให้มากที่สุด

3. ส่งเสริมโดยการศึกษา หมายความว่า การมุ่งเน้นให้สิ่งที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน ต่าง ๆ เข้าอยู่ในระบบการเรียนการสอน และรวมถึงถึงสถาบันการศึกษาจัดเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ไว้อย่างเป็นระบบและให้บริการต่อผู้มีความประสงค์ (สุจิต บัวพิมพ์, 2542)

ผู้วิจัยค้นหาแนวทางในการถ่ายทอดองค์ความรู้และการสืบทอดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ด้วยระบบการศึกษาในหลักสูตรการเรียนการสอนของสถานศึกษาในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและ ระดับอุดมศึกษา โดยเฉพาะสถานศึกษาในพื้นที่ หรือชุมชนของยี่เกเขมรสุรินทร์ และระดับอุดมศึกษา เพื่อช่วยส่งเสริม พัฒนา ต่อยอด ตามจุดมุ่งหมายของหลักสูตรนั้น ๆ การนำยี่เกเขมรสุรินทร์เข้าสู่ ระบบการศึกษา ด้วยการเรียนการสอน เน้นให้ผู้เรียนได้เรียนรู้วิธีการเรียนรู้อย่างเป็นขั้นตอน มีผู้สอน และศิลปินพื้นบ้านเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ การจัดการเรียนการสอนให้มีความเหมาะสม และคัดสรร บางส่วนบางตอนถ่ายทอดความรู้แก่ผู้เรียน การสาธิตให้เป็นตัวอย่าง พร้อมการอธิบาย และ ปฏิบัติการ การสาธิตแต่ละครั้งให้ผู้เรียนได้เป็นผู้คิด ตั้งคำถาม อภิปราย และสรุปการเรียนรู้ที่ได้รับ การจากสาธิต เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกและเห็นขั้นตอนของการปฏิบัติการ การเรียนการสอนในสถานศึกษา ระดับต่าง ๆ จึงมีความสำคัญและสามารถเป็นแนวทางการอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้อีก แนวทาง ซึ่งการศึกษาการแสดงพื้นบ้านในสถานศึกษาของภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นแนวทางและ ตัวอย่างในการจัดการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับความต้องการของชุมชนและผู้เรียน

การเรียนการสอนเกี่ยวกับนาฏศิลป์อีสานในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา ถือเป็น องค์การสำคัญต่อการสนับสนุน และส่งเสริมให้เกิดผลงานนาฏศิลป์ ปัจจุบันภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาหลายแห่งที่เปิดหลักสูตรการเรียนการสอนสาขาวิชาเอกทาง นาฏศิลป์ อีกทั้งกิจกรรมทางนาฏศิลป์ซึ่ง ได้แก่ ชมรม ชุมนุม และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น ซึ่ง แต่ละสถาบันล้วนมีประวัติและผลงานทางนาฏศิลป์มายาวนาน เป็นที่ได้รับความนิยมนำแพร่หลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏศิลป์ล้วนเป็นศิลปะชิ้นเอกของแต่ละสถาบัน เพราะนอกจากจะเป็นเครื่อง บันเทิงแก่สังคมของแต่ละท้องถิ่นแล้ว นาฏศิลป์อีสานยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมแก่สถาบันนั้น ๆ ด้วย

การที่ผลงานนาฏศิลป์อีสานได้เกิดขึ้นอย่างมากมายอาจด้วยนโยบายด้านการทำนุบำรุง ศิลปวัฒนธรรม หรือด้วยหลักสูตรการเรียนการสอนของแต่ละสถาบันอีกทั้งมีผู้เชี่ยวชาญพิเศษทาง นาฏศิลป์อีสานเข้ามามีบทบาทต่อการประดิษฐ์ อาทิ ศิลปินแห่งชาติ (สาขาศิลปะการแสดง) ผู้มี วัฒนธรรมดีเด่นแห่งชาติ (สาขาศิลปะการแสดง) ตลอดจนศิลปินพื้นบ้านอาวุโสที่ ได้รับการรับเชิญ เพื่อเป็นวิทยากรถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่ศิษย์แต่ละสถาบัน (พิรพงศ์ เสนไสย, 2546) ในมหาวิทยาลัยของไทยมีหลักสูตรการเรียนการสอนที่เกี่ยวกับด้าน ศิลปะการแสดง ที่มีความหมายครอบคลุมในการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ทั้งรูปแบบไทยและ ตะวันตก และละครตะวันตก โดยไม่รวมการเรียนการสอนด้านดนตรี แต่ละหลักสูตรมีจุดมุ่งหมายที่ แตกต่างออกไป เช่น มุ่งเน้นนาฏศิลป์ไทยและละครไทย มุ่งเน้นนาฏศิลป์ไทยและตะวันตก มุ่งเน้น ศิลปะการละครตะวันตก เป็นต้น คลามคล้ายคลึงกันของแต่ละหลักสูตร คือ การให้ความสำคัญกับ การฝึกปฏิบัติด้านทักษะ และการสร้างสรรค์การแสดง (ธนัพร กิตติก้อง, 2563) ผู้วิจัยจึงได้ทดลอง สร้างรายวิชาเยเกเขมรสุรินทร์ตามแนวทางของหลักสูตรการเรียนการสอนในการศึกษาขั้นพื้นฐาน ระดับมัธยมศึกษา (สพฐ.) และหลักสูตรการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา การทดลองสร้าง รายวิชาในครั้งนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ที่บันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงเยเก เขมรสุรินทร์ การอนุรักษ์ตามรูปแบบของผู้วิจัยที่พิจารณาจากสถานภาพของเยเกเขมรสุรินทร์ ใกล้ สาบสูญไปตามกาลเวลา และการขาดผู้เรียน ผู้สืบทอด การนำเข้าสู่ระบบการศึกษาจึงเป็นอีกแนวทาง ในการอนุรักษ์การแสดงเยเกเขมรสุรินทร์

4.4.1 หลักสูตรการเรียนการสอนในการศึกษาขั้นพื้นฐานระดับมัธยมศึกษา (สพฐ.)

4.4.2 หลักสูตรการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา

4.4.1 หลักสูตรการเรียนการสอนในการศึกษาขั้นพื้นฐานระดับมัธยมศึกษา (สพฐ.)

หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ที่จัดทำขึ้นสำหรับท้องถิ่นและ สถานศึกษาได้นำไปใช้เป็นกรอบและทิศทางในการจัดทำหลักสูตรสถานศึกษา และจัดการเรียนการ สอนเพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนไทยทุกคนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานให้มีคุณภาพด้านความรู้ และ ทักษะที่จำเป็นสำหรับการดำรงชีวิตในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง และแสวงหาความรู้เพื่อพัฒนา ตนเองอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต มาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัดที่กำหนดไว้ในเอกสารนี้ ช่วยทำให้ หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ในทุกระดับเห็นผลคาดหวังที่ต้องการในการพัฒนาการเรียนรู้ของผู้เรียนที่ ชัดเจนตลอดแนว ซึ่งจะสามารถช่วยให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องในระดับท้องถิ่นและสถานศึกษาร่วมกัน

พัฒนาหลักสูตรได้อย่างมั่นใจ ทำให้การจัดทำหลักสูตรในระดับสถานศึกษามีคุณภาพและมีความเป็นเอกภาพยิ่งขึ้น อีกทั้งยังช่วยให้เกิดความชัดเจนเรื่องการวัดและประเมินผลการเรียนรู้ และช่วยแก้ปัญหาการเทียบโอนระหว่างสถานศึกษา ดังนั้นในการพัฒนาหลักสูตรในทุกระดับตั้งแต่ระดับชาติจนกระทั่งถึงสถานศึกษา จะต้องสะท้อนคุณภาพตามมาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัดที่กำหนดไว้ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน รวมทั้งเป็นกรอบทิศทางในการจัดการศึกษาทุกรูปแบบ และครอบคลุมผู้เรียนทุกกลุ่มเป้าหมายในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน การจัดหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานจะประสบความสำเร็จตามเป้าหมายที่คาดหวังได้ ทุกฝ่าย ที่เกี่ยวข้องทั้งระดับชาติ ชุมชน ครอบครัว และบุคคลต้องร่วมรับผิดชอบ โดยร่วมกันทำงานอย่างเป็นระบบ และต่อเนื่อง ในการวางแผน ดำเนินการ ส่งเสริมสนับสนุน ตรวจสอบ ตลอดจนปรับปรุงแก้ไข เพื่อพัฒนาเยาวชนของชาติไปสู่คุณภาพตามมาตรฐานการเรียนรู้ที่กำหนดไว้ (กรมวิชาการ, 2545)

นักวิชาการและนักการศึกษาหลายท่านได้ให้ความหมายของหลักสูตรท้องถิ่นไว้หลากหลาย ดังนี้ กรมวิชาการ (2545) กล่าวว่า หลักสูตรท้องถิ่น หมายถึง มวลประสบการณ์ที่จัดขึ้นทั้งในห้องเรียนและนอกห้องเรียน เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้มีความรู้ความสามารถ ทักษะ เจตคติ และคุณภาพการดำรงชีวิต โดยพยายามใช้ทรัพยากรในท้องถิ่น ภูมิปัญญาท้องถิ่น ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้บนพื้นฐานของสภาพชีวิต เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ของตนเอง ตลอดจนมีส่วนร่วมในการแก้ปัญหาต่าง ๆ ของชาติบ้านเมือง (ใจทิพย์ เชื้อรัตนพงษ์, 2539) กล่าวว่า หลักสูตรระดับท้องถิ่น หมายถึง มวลประสบการณ์ที่สถานศึกษาหรือหน่วยงานและบุคคลในท้องถิ่นจัดให้แก่ผู้เรียนตามสภาพและความต้องการของท้องถิ่นนั้น ๆ ประมวลสาระชุดวิชาการพัฒนาหลักสูตรและวิทยวิธีทางการสอน (มสธ.) (มปป.) ให้ความหมายหลักสูตรท้องถิ่น หมายถึง เนื้อหาสาระและมวลประสบการณ์ที่จัดให้กับผู้เรียนในท้องถิ่นที่หนึ่งใดโดยเฉพาะ ถ้าพิจารณาขั้นตอนการพัฒนาหลักสูตรของหลักสูตรกลางและหลักสูตรท้องถิ่นจะพบว่ามีขั้นตอนที่แตกต่างกันออกไปบ้าง หลักสูตรท้องถิ่นแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ หลักสูตรท้องถิ่นที่สร้างขึ้นเพื่อกลุ่มเป้าหมายเฉพาะ เป็นหลักสูตรระยะสั้นสำหรับผู้เรียนในท้องถิ่น ทุกวัย ทุกระดับอายุ เช่น หลักสูตรจักสาน หลักสูตรการทำของชำร่วยจากเปลือกหอย เป็นต้น หลักสูตรอีกประเภทหนึ่งเป็นหลักสูตรท้องถิ่นสำหรับเสริมหลักสูตรแกนกลางให้มีความสมบูรณ์ขึ้น หลักสูตรท้องถิ่นในลักษณะนี้จะใช้ร่วมกับหลักสูตรแกนกลาง โดยอาจจัดเป็นรายวิชาอิสระที่ให้เลือกรเรียนหรือไม่อาจจัดเป็นรายวิชาแต่จัดเป็นกิจกรรมหรือประสบการณ์ที่ผู้สอนสามารถดัดแปลงเนื้อหาที่กำหนดมาจากส่วนกลางมาประยุกต์โดยนำเอาสาระ ทรัพยากร เทคนิควิธีการท้องถิ่นมาประยุกต์ใช้ได้ หลักสูตรท้องถิ่น หลักสูตรท้องถิ่น คือ หลักสูตรที่ได้คิดค้น ประยุกต์ มาจากสภาพแวดล้อม ชุมชน

ทรัพยากร รวมทั้งบุคลากรและความสนใจ ความสามารถของนักเรียน กล่าวโดยสรุป หลักสูตรท้องถิ่น คือ การจัดประสบการณ์การเรียนรู้และเนื้อหาสาระให้กับผู้เรียนในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง โดยเฉพาะ เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพชีวิตจริงทางสังคม วัฒนธรรมและตอบสนองความต้องการของผู้เรียนและของท้องถิ่นนั้น ๆ

ความเป็นมาของหลักสูตรท้องถิ่น การจัดทำหลักสูตรท้องถิ่น และจัดการเรียนรู้บูรณาการแบบองค์รวม (Integrated learning to the Unified Concept) (พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ, 2545)

ในการจัดการศึกษา หรือการจัดการเรียนรู้ตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และ ปรับปรุง พ.ศ. 2545 ได้กำหนดการปฏิรูปการเรียนรู้ไว้ในหมวด 4 ว่าด้วยแนวทางการจัดการศึกษา โดยเฉพาะมาตรา 22 : หลักการจัดการศึกษา มาตรา 23 : สาระการเรียนรู้ มาตรา 24 : กระบวนการเรียนรู้ ซึ่งสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการมีเป้าหมายที่จะพัฒนาผู้เรียนอย่างเป็นองค์รวม โดยผ่านการบูรณาการเรียนรู้ด้านต่าง ๆ อย่างสมดุล การเรียนรู้บูรณาการแบบองค์รวมเป็นการจัดการเรียนรู้ที่เชื่อมโยง หลอมรวมเป้าหมายการเรียนรู้ วิธีการเรียนรู้ สาระหรือประสบการณ์ ทั้งภายในกลุ่มสาระหรือระหว่างกลุ่มสาระ อย่างกลมกลืน โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ และพัฒนาผู้เรียนเป็นองค์รวมทุกด้าน ซึ่งอาจเป็นการเรียนรู้ผ่านโครงงานและการเรียนรู้วิถีชีวิตชุมชนที่สอดคล้องกับชีวิตจริง นับตั้งแต่มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 เป็นกฎหมายการศึกษาแห่งชาติฉบับแรกที่เป็นเสมือนธรรมนูญการศึกษา ที่กำหนดกรอบแนวคิด ความมุ่งหมายและหลักการ สิทธิหน้าที่ทางการศึกษา ระบบการศึกษา แนวทางการจัดการศึกษา การบริหารและการจัดการศึกษา มาตรฐานและการประกันคุณภาพการศึกษา ครู ณาจารย์และบุคลากร ทรัพยากรและการลงทุน เทคโนโลยีเพื่อการศึกษาไว้ถึง 9 หมวด 78 มาตรา ที่ครอบคลุมการปฏิรูปการศึกษาไว้ครบทุกด้าน โดยเฉพาะในหมวด 4 แนวทางการจัดการศึกษา ตามความที่ปรากฏในมาตรา 27 กำหนดให้คณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานกำหนดหลักสูตรแกนกลาง การศึกษาขั้นพื้นฐานเพื่อความเป็นไทย ความเป็นพลเมืองที่ดีของชาติ การดำรงชีวิต และการประกอบอาชีพ ตลอดจนเพื่อการศึกษาต่อ ให้สถานศึกษาขั้นพื้นฐานมีหน้าที่จัดทำสาระของหลักสูตรตามวัตถุประสงค์ในวรรคหนึ่ง ในส่วนที่เกี่ยวกับสภาพปัญหาในชุมชนและสังคม ภูมิปัญญาท้องถิ่น คุณลักษณะอันพึงประสงค์เพื่อเป็นสมาชิกที่ดีของครอบครัว ชุมชน สังคม และประเทศชาติ ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่ของสถานศึกษาโดยตรงที่จะต้องจัดทำหลักสูตรที่สอดคล้องกับสภาพปัญหาชุมชนและสังคม ภูมิปัญญาท้องถิ่น หลักสูตรท้องถิ่น มี 2 ลักษณะ คือ

1. เป็นหลักสูตรที่ชาวบ้านมีส่วนร่วมในการสร้างอย่างเท่าเทียมกับครู และนักวิชาการจากภายนอก เนื้อหาสาระ โครงสร้างการจัดเวลา การจัดการและการบริหารหลักสูตร เป็นไปตามแนวคิดและหลักการที่ชาวบ้านในท้องถิ่นให้ความสำคัญ และเห็นว่าเป็นความจำเป็นที่สมาชิกของท้องถิ่นนั้นจะต้องเรียนรู้เพื่อความอยู่รอด ตลอดจนการพัฒนาที่ยั่งยืนของท้องถิ่นนั้น โดยเฉพาะมีการบูรณาการวัฒนธรรมท้องถิ่น ความเป็นท้องถิ่น กระบวนการเรียนรู้ตามวิถีท้องถิ่นกับความสามารถในการนำเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาใช้เพื่อพัฒนาท้องถิ่นที่ยั่งยืน ชาวบ้านที่ร่วมสร้างหลักสูตรมีส่วนร่วมในการประเมินนักเรียน

2. เป็นหลักสูตรที่ชาวบ้านในชุมชนท้องถิ่นรวมตัวกันเป็นเครือข่ายจากหลายๆ องค์กรทั้งภาครัฐ เอกชนและกลุ่มธุรกิจเพื่อมุ่งสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชน หรือแก้ปัญหาที่กำลังเกิดขึ้นในชุมชน เนื้อหาที่บรรจุในหลักสูตรเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับปัญหาชาวบ้านโดยตรง เป็นสิ่งที่ชาวบ้านให้ความสำคัญ และเป็นสิ่งที่ชาวบ้านลงความเห็นร่วมกันว่าสามารถช่วยให้ชุมชนพัฒนาตนเองได้โดยคงความเป็นเอกลักษณ์ของตนไว้ ชาวบ้านจัดสรรงบประมาณทั้งหมดที่ใช้ในการพัฒนา และดำเนินการเอง 5. แนวทางการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นในการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นอาจมีขั้นตอนแตกต่างกันไปบ้าง ตามแนวความคิดของนักการศึกษาและนักวิชาการ ดังนี้ หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 (2544) กล่าวในขั้นตอนการจัดหลักสูตรไว้ดังนี้ หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานที่สถานศึกษานำไปใช้ในการจัดการเรียนรู้ในสถานศึกษานั้นกำหนดโครงสร้างที่เป็นสาระการเรียนรู้ จำนวนเวลาอย่างกว้าง ๆ มาตรฐานการเรียนรู้ที่แสดงคุณภาพผู้เรียนเมื่อเรียนจบ 12 ปี และเมื่อจบการเรียนรู้แต่ละช่วงชั้นของสาระการเรียนรู้แต่ละกลุ่ม สถานศึกษาต้องนำโครงสร้างดังกล่าวนี้ไปจัดทำเป็นหลักสูตรสถานศึกษา โดยคำนึงถึงสภาพปัญหา ความพร้อม เอกลักษณ์ ภูมิปัญญาท้องถิ่นและคุณลักษณะอันพึงประสงค์ ทั้งนี้ สถานศึกษาต้องจัดทำรายวิชาในแต่ละกลุ่มให้ครบถ้วนตามมาตรฐานที่กำหนด

4.4.1.1 หลักสูตรท้องถิ่นในสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน

ผู้วิจัยทดลองสร้างรายวิชาเอ็กเซมรสุรินทร์ในหลักสูตรหลักสูตรท้องถิ่นในสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน โดยกำหนดเวลา 20 ชั่วโมงต่อภาคเรียน จำนวน 0.5 หน่วยกิต ผู้เรียนเป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น เพื่อให้มีความสอดคล้องกับสถานศึกษาในชุมชน และสถานศึกษาขยายโอกาสที่มีชั้นเรียนถึงมัธยมศึกษาปีที่ 3 ผู้วิจัยได้กำหนดคำอธิบายรายวิชาเพื่อเป็นขอบเขตการเรียนรู้ ผลการเรียนรู้รายวิชาเอ็กเซมรสุรินทร์ที่คาดหวัง ดังนี้

รายวิชาเยเกเขมรสุรินทร เป็นการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรที่จัดทำขึ้นโดยมีการกำหนดมาตรฐานการเรียนรู้ขึ้นเองตามลักษณะของท้องถิ่นและมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ ศึกษาสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ ประวัติ ความเป็นมาของท้องถิ่น บุคคลสำคัญในท้องถิ่น การดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี และการเล่นเพลงพื้นบ้านเยเกเขมรสุรินทร โดยใช้กระบวนการคิด วิเคราะห์ กระบวนการสืบค้นข้อมูล กระบวนการปฏิบัติ กระบวนการกลุ่ม กระบวนการเรียนรู้แบบบูรณาการ กระบวนการแก้ปัญหา และวิธีการทางประวัติศาสตร์ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจ ในอิทธิพลของสภาพแวดล้อมทั้งทางธรรมชาติ และสังคมวัฒนธรรมที่มีต่อการดำรงชีวิตของคนในท้องถิ่นของตน ร่วมมือกันอนุรักษ์ ธรรมชาติและวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างสร้างสรรค์ และศึกษาอิทธิพลของการแสดงพื้นบ้านเยเกเขมรสุรินทร ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของการแสดงเยเกเขมรสุรินทร โดยใช้กระบวนการคิด วิเคราะห์และสืบค้นข้อมูล ใช้กระบวนการปฏิบัติงานนาฏศิลป์ ใช้ทักษะการทำงานเป็นกลุ่มในการฝึกหัดการแสดงเยเกเขมรสุรินทร เพื่อให้มีความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการในงานนาฏศิลป์พื้นบ้าน จนเกิดสุนทรียภาพ มีคุณลักษณะรักความเป็นท้องถิ่น มีความชื่นชม เห็นคุณค่าของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยมีผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง ดังนี้

4.4.1.1.1 เข้าใจ และแสดงออกทางนาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์วิจารณ์คุณค่านาฏศิลป์ ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดอย่างอิสระ ชื่นชม และประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

4.4.1.1.2 เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์และ วัฒนธรรม เห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นภูมิปัญญาไทย

4.4.1.1.3 อธิบายประวัติ ความเป็นมา สภาพภูมิศาสตร์ ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะพื้นบ้านของจังหวัดสุรินทร์ได้

4.4.1.1.4 อธิบายประวัติ ความเป็นมาของการแสดงเยเกเขมรสุรินทร บท ร้อง เนื้อเรื่อง และองค์ประกอบการแสดงเยเกเขมรสุรินทรได้

4.4.1.1.5 ฝึกหัดการแสดงเยเกเขมรสุรินทรได้ ทั้งรูปแบบคัดสรรการแสดง เฉพาะ และรูปแบบตัดตอนการแสดงได้

4.4.1.2 รายวิชาเพิ่มเติมในหลักสูตรสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน

ผู้วิจัยทดลองสร้างรายวิชาในหลักสูตรสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน โดยเป็นรายวิชาเพิ่มเติมตามหลักสูตรแกนกลางของสถานศึกษา กำหนดเวลา 40 ชั่วโมงต่อภาคเรียน จำนวน 1 หน่วยกิต โดยกำหนดหน่วยการเรียนรู้และผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง ดังนี้

การจัดการเรียนรู้ในรายวิชาเพิ่มเติมประกอบด้วย 4 หน่วยการเรียนรู้ เพื่อให้ นักเรียนได้ศึกษา ค้นคว้า และปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ดังนี้ หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านสุรินทร์ โดยมี 4 หน่วยย่อย ดังนี้ หน่วยย่อยที่ 1.1 ความหมายและความเป็นมาของการแสดงพื้นบ้านสุรินทร์ หน่วยย่อยที่ 1.2 องค์ประกอบของการแสดงพื้นบ้านสุรินทร์ หน่วยย่อยที่ 1.3 ประเภทของการแสดงพื้นบ้านสุรินทร์ และหน่วยย่อยที่ 1.4 ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของการแสดงพื้นบ้านสุรินทร์ หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 ทักษะพื้นฐานและการฝึกหัดการแสดงพื้นบ้าน โดยมี 4 หน่วยย่อย ดังนี้ หน่วยย่อยที่ 2.1 ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ หน่วยย่อยที่ 2.2 นาฏยศัพท์ของยี่เกเชมรสุรินทร์ หน่วยย่อยที่ 2.3 การเคลื่อนไหวท่าทางตามแบบยี่เกเชมรสุรินทร์ และหน่วยย่อยที่ 2.4 การฝึกท่าทางประกอบทำนองเพลง หน่วยการเรียนรู้ที่ 3 การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ โดยมี 4 หน่วยย่อย ดังนี้ หน่วยย่อยที่ 3.1 การฝึกหัดการรำไหว้ครูยี่เกเชมร หน่วยย่อยที่ 3.2 การฝึกหัดการรำประกอบบท หน่วยย่อยที่ 3.3 การฝึกหัดการแสดงในบทบาทต่าง ๆ และหน่วยย่อยที่ 3.4 การฝึกหัดการดำเนินเรื่องการแสดงยี่เกเชมร และ หน่วยการเรียนรู้ที่ 4 แนวทางการจัดการด้านการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ โดยมี 3 หน่วยย่อย ดังนี้ หน่วยย่อยที่ 4.1 แนวทางการจัดการด้านการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ หน่วยย่อยที่ 4.2 วิเคราะห์ท่าทางและการเคลื่อนไหวของคน และหน่วยย่อยที่ 4.3 การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ซึ่งผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง ดังนี้

4.4.1.2.1 เข้าใจ และแสดงออกทางนาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์วิจารณ์คุณค่านาฏศิลป์ ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดอย่างอิสระ ชื่นชม และประยุกต์ใช้ใน ชีวิตประจำวัน

4.4.1.2.2 เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นภูมิปัญญาไทย

4.4.1.2.3 อธิบายประวัติ ความเป็นมา สภาพภูมิศาสตร์ ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะพื้นบ้านของจังหวัดสุรินทร์ได้

4.4.1.2.4 อธิบายประวัติ ความเป็นมาของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ บท ร้อง เนื้อเรื่อง และองค์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้

4.4.1.2.5 ฝึกหัดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้ ทั้งรูปแบบคัดสรรการแสดง เฉพาะ และรูปแบบตัดตอนการแสดงได้

4.4.2 หลักสูตรการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา

การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์ในหลักสูตรสถานศึกษาระดับอุดมศึกษา ในครั้งนี้ ผู้วิจัยทดลองสร้างรายวิชาให้สอดคล้องกับหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่มีจุดมุ่งหมายผลิตบัณฑิตให้มีความรู้ความสามารถใน ด้านศิลปะการแสดง ตระหนักถึงคุณค่าและความภาคภูมิใจในนาฏศิลป์ไทยนาฏศิลป์พื้นเมือง และ ศิลปะการละคร มีทักษะและความเชี่ยวชาญทั้งในฐานะผู้แสดง ผู้ออกแบบการแสดงและผู้กำกับการ แสดง มีคุณธรรมจริยธรรม และจรรยาบรรณ ตามหลักวิชาชีพทางการแสดง สามารถประยุกต์ใช้ ความรู้ในการทำงานอย่างมืออาชีพ และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงได้อย่างมีรสนิยมและมี เอกลักษณะเฉพาะบนพื้นฐานของการเคารพภูมิปัญญาดั้งเดิม และสอดคล้องเท่าทันต่อการ เปลี่ยนแปลงของโลกสังคม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อผลิตที่มีคุณสมบัติ ดังนี้ 1. มีความรู้ ทักษะและ ประสบการณ์การเรียนรู้ สามารถปฏิบัติงานในสาขาวิชาศิลปะการแสดงได้เป็นอย่างดี ศึกษาค้นคว้า เพิ่มเติมในศาสตร์ของตนเองและศาสตร์อื่นๆที่เกี่ยวข้อง 2. มีความสามารถในการคิดวิเคราะห์และ ริเริ่มสร้างสรรค์ โดยใช้ความรู้และประสบการณ์ในสาขาวิชา ศิลปะการแสดงในการแก้ปัญหาการทำงานได้ และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงได้อย่างมีรสนิยมและมีเอกลักษณ์เฉพาะ 3. มีทักษะ ความสามารถด้านการสื่อสาร การวิเคราะห์วิจัย การใช้คอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีสารสนเทศ และ การบริหารจัดการ รวมถึงเทคโนโลยีต่างๆที่เฉพาะด้านเพื่อพัฒนาองค์ความรู้และวิชาชีพทาง ศิลปะการแสดง 4. มีคุณธรรม จริยธรรม และจรรยาบรรณทางวิชาชีพ และมีทักษะความพร้อมด้าน สังคมที่จำเป็น ต่อการทำงานและการใช้ชีวิตในอนาคต มีจิตอาสาและสำนึกสาธารณะในการอยู่ ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างราบรื่นและสงบสุข และ 5. มีทักษะและความสามารถในการปฏิบัติงาน เป็นทีมสามารถบริหารและจัดการความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลตลอดจนสามารถใช้ทักษะในการแก้ไข ปัญหาต่างๆระหว่างการทำงานร่วมกับบุคคลอื่นๆได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การจัดการเรียนการสอนของหลักสูตรในสถาบันการศึกษาต้องมีความสอดคล้องกับแผนการศึกษาแห่งชาติ แผนพัฒนาประเทศ นโยบายของรัฐบาล และยุทธศาสตร์ของมหาวิทยาลัย ซึ่งการทดลองสร้างรายวิชาเิกเขมรสุรินทร์ สอดคล้องกับยุทธศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น ประเด็นยุทธศาสตร์ที่ 1 ปรับเปลี่ยนการจัดการศึกษา (Education Transformation) การเปลี่ยนแปลงด้านโครงสร้างประชากร รูปแบบการเรียนรู้ยุคใหม่ และความต้องการของประชากรแต่ละรุ่นอายุที่เปลี่ยนแปลงไป รวมถึงความต้องการของผู้ใช้บัณฑิต มีผลต่อมหาวิทยาลัยซึ่งมีหน้าที่ผลิตบุคลากรให้กับสังคมให้พร้อมรับกับเศรษฐกิจยุคใหม่ ที่ปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาจากการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีสารสนเทศ และระบบอุตสาหกรรม 4.0 การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้มีผลต่อทักษะที่จำเป็นในการทำงาน รวมถึงการใช้ชีวิตในอนาคตดังนั้นจึงต้องสร้างความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญผ่านกลยุทธ์ที่ 1 คือ การพัฒนาหลักสูตรเดิมสู่กระบวนทัศน์ใหม่ ส่งเสริมการเรียนรู้แบบใหม่ (Flipped classroom) เน้นการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง (Experiential learning) โดยต้องมีการพัฒนาอาจารย์ให้เข้าใจและมีทักษะการจัดการศึกษารูปแบบใหม่ มีสื่อการเรียนรู้ผ่านระบบออนไลน์ที่เพียงพอปรับเนื้อหา ของหลักสูตรให้มีการบูรณาการข้ามศาสตร์เน้นทักษะที่จำเป็นสำหรับอนาคต (Future skills) โดยเฉพาะความรู้ด้านเทคโนโลยีสารสนเทศ เช่น E-commerce, AI, Big data, Data science, IOT เป็นต้น

การทดลองสร้างรายวิชาในครั้งนี้ เพื่อให้สอดคล้องกับยุทธศาสตร์ด้านการศึกษาของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ประเด็นยุทธศาสตร์ที่ 1 ปรับเปลี่ยนการจัดการศึกษา ในกลยุทธ์ที่ 1.1 พัฒนาหลักสูตรเดิมสู่กระบวนทัศน์ใหม่ ส่งเสริมการเรียนรู้แบบใหม่ (Flipped classroom) เน้นการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง (Experiential learning) กลยุทธ์ที่ 1.2 สร้างหลักสูตรใหม่ตามความต้องการของสังคมและมีหลักสูตรสำหรับประชาชนทุกวัย กลยุทธ์ที่ 1.3 พัฒนานักศึกษาให้มีสมรรถนะและทักษะที่จำเป็นในอนาคต กลยุทธ์ที่ 1.4 พัฒนานักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาให้สามารถสร้างผลงานวิจัย และสร้างสรรค์ก่อเกิดนวัตกรรมที่มีคุณภาพสูง การทดลองสร้างรายวิชาเิกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นแนวทางในการใช้การเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา ซึ่งกำหนดจำนวน 3 หน่วยกิต จัดการเรียนการสอนโดยมีศิลปินพื้นบ้านเิกเป็นผู้ร่วมสอน เน้นการปฏิบัติการเพื่อฝึกทักษะทางการแสดง มีจุดมุ่งหมายของรายวิชา ดังนี้

รายวิชาเิกเขมรสุรินทร์ เป็นรายวิชาเสริม ที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนให้มีสมรรถนะที่ส่งเสริมสมรรถนะหลักเช่น สมรรถนะด้านการเล่าเรื่อง สมรรถนะด้านการแสดง และสมรรถนะด้านการประยุกต์ใช้ เป็นตัวเชื่อมประสานในการพัฒนาผู้เรียน โดยชุดวิชามุ่งให้ผู้เรียนมีความรู้ ความ

เข้าใจ มุ่งให้ผู้เรียนได้มีความรู้ ความเข้าใจ ผ่านประสบการณ์การเรียนรู้ การศึกษาดูงาน ฝึกปฏิบัติการทักษะที่เกี่ยวข้องเพื่อสร้างสรรค์และประยุกต์ การทำงานภาคสนาม การวิเคราะห์ อภิปราย สัมมนา และจัดทำโครงการเพื่อประมวลความรู้และทักษะ รายวิชานี้มีจุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์เพื่อมุ่งพัฒนาผู้เรียนให้มีสมรรถนะ ดังนี้

4.4.2.1 เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ของการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

4.4.2.2 เพื่อศึกษาความสัมพันธ์และความสำคัญของนาฏกรรมกลุ่มวัฒนธรรมเชมร
ถิ่นไทย

4.4.2.3 เพื่อศึกษารูปแบบ อัตลักษณ์ และท่ารำ ฝึกปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

4.4.2.4 เพื่อศึกษา คันท้า และลงภาคสนามเพื่อเรียนรู้กระบวนการค้นคว้าข้อมูล
ด้วยการปฏิบัติจริง และนำชุดความรู้ที่ได้จากกระบวนการภาคสนาม นำมาศึกษา วิเคราะห์ เพื่อ
พัฒนาการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์

4.4.2.5 มีคุณลักษณะส่วนบุคคล ในการแสวงหาความรู้ คันท้า เรียนรู้ด้วยตนเอง

สาระของรายวิชานี้ เป็นชุดวิชาที่นักศึกษาเรียนรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรม
เชมรถิ่นไทยทางด้านปรัชญา มานุษยวิทยา สังคมวิทยา และสุนทรียะ นักศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง
เกี่ยวกับอัตลักษณ์ในรูปแบบการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ด้วยกระบวนการศึกษา คันท้า อภิปราย และ
สัมมนา การปฏิบัติการการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ เป็นกรณีศึกษาบางช่วงการแสดงและรำสำคัญของ
การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ ผ่านกระบวนการค้นคว้า การศึกษาดูงาน เพื่อให้นักศึกษาได้รู้และเข้าใจถึง
หลักการ องค์ประกอบ แนวคิด การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ การฝึกปฏิบัติจริงและโดยตรงจากผู้รู้
ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน เพื่อสามารถวิเคราะห์ อภิปราย ถึงความสำคัญและประเด็นการศึกษาคันท้าที่
สนใจเพื่อจัดทำโครงการนาฏกรรมพื้นบ้านได้อย่างเข้าใจและมีคุณภาพ



ภาพที่ 155 การฝึกหัดยี่เกเขมรให้กับผู้แสดงรุ่นใหม่หลังเวทีที่ก่อนแสดงของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 156 การทดลองใช้รายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์ ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต
สาขาวิชาการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

โดยสรุปการทดลองสร้างรายวิชาอีเกเชมรสุรินทร์สำหรับหลักสูตรสถานศึกษา เพื่อเป็นอีกแนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม สืบทอดการแสดงอีเกเชมรสุรินทร์ ด้วยวิธีการทางระบบการศึกษาในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน และระดับอุดมศึกษา การทดลองสร้างรายวิชาเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้มีทักษะการแสดงนาฏกรรมพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ผู้เรียนเกิดความรู้ ความเข้าใจ และปฏิบัติได้ตามหลักการแสดง และองค์ประกอบการแสดงอีเกเชมรสุรินทร์ สามารถนำเอาอัตลักษณ์มาพัฒนา ส่งเสริม สร้างสรรค์ นาฏกรรมพื้นบ้าน และเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้มีผลการเรียนรู้ที่คาดหวังตามสมรรถนะทางการแสดง และตระหนักรู้ในคุณค่า อนุรักษ์ สืบสาน พัฒนา ต่อยอด ทุนทางวัฒนธรรมอีเกเชมรถิ่นไทยตามความเหมาะสม และสร้างความยั่งยืนให้กับคณะอีเกเชมรสุรินทร์ด้วยการถ่ายทอดและสืบทอดการแสดง โดยเฉพาะสถานศึกษาในชุมชนที่เป็นกลุ่มเป้าหมายหลักในการนำประโยชน์จากการทดลองสร้างรายวิชาในครั้งนี้ไปใช้ในภายหน้า การทดลองสร้างรายวิชาเป็นแนวทางการอนุรักษ์อีเกเชมรสุรินทร์ที่สอดคล้องกับ (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2558) การแสดงพื้นบ้านจำเป็นต้องมีครูผู้สอน ผู้ถ่ายทอด และศิลปิน ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้รู้ที่สะสมประสบการณ์เกี่ยวกับท่ารำ ท่าเต้น คำร้อง หรือการเล่นดนตรี รวมถึงหน่วยงานและองค์กรด้านวัฒนธรรม ก็มีบทบาทในการส่งเสริม อนุรักษ์ และสืบทอด บุคคลและองค์กรเหล่านี้มีความสำคัญอย่างมากต่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมท้องถิ่น การทำความเข้าใจบทบาทหน้าที่เหล่านี้จะทำให้เราเห็นว่าการแสดงพื้นบ้านจะได้รับการสืบทอดและถ่ายทอดไปยังคนรุ่นต่อไปได้อย่างไร ในปัจจุบัน การแสดงพื้นบ้านคือเครื่องมือสำคัญสำหรับการพัฒนาการศึกษา เพราะการแสดงเป็นสื่อชนิดหนึ่งที่สามารถบอกเรื่องราวเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งช่วยให้เนื้อหาความรู้ต่าง ๆ มีความรื่นรมย์และสนุกสนาน ระบบการศึกษาสมัยใหม่จึงใช้การแสดงพื้นบ้านเป็นสื่อเพื่อที่จะถ่ายทอดความรู้ นอกจากนั้นในชุมชนต่าง ๆ ก็มีวิธีการถ่ายทอดความรู้และสอนเยาวชนของตนให้เรียนรู้การแสดงพื้นบ้านในแบบของตัวเอง ดังนั้นเราจำเป็นต้องทำความเข้าใจหน้าที่ของการแสดงพื้นบ้านในฐานะเป็น “สื่อ” ที่ส่งเสริมและสนับสนุนการศึกษาของคนในสังคม และรูปแบบการเรียนการสอนการแสดงพื้นบ้านทั้งที่เป็นทางการในสถาบันการศึกษาและไม่เป็นทางการในชุมชนท้องถิ่น และสอดคล้องกับ สุกัญญา สุจฉายา (2556) การสืบทอดมรดกทางภูมิปัญญาท้องถิ่น การรักษาท้องถิ่นความรู้ที่เหลือนอยู่ไว้ให้ได้มากที่สุด ด้วยวิธีการรวบรวมจากผู้รู้ในชุมชน บันทึกข้อมูล วิเคราะห์วิจัยให้เข้าใจในแก่นขององค์ความรู้ และสังเคราะห์คุณค่าเพื่อนำไปสู่การสืบทอดที่ยั่งยืนต่อไป ในกระบวนการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนใดกลุ่มชนหนึ่ง ประกอบด้วยผู้สืบทอด 2 ประเภท ได้แก่ ผู้สืบทอดองค์ความรู้ หรือสืบทอดมรดกภูมิปัญญาโดยตรง (tradition knowledge holders) และผู้สืบทอดวัฒนธรรมหรือชุมชน

วัฒนธรรม (cultural communities) หรือนิยมใช้ในภาษากฎหมายว่า ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (stake holders) ผู้สืบทอดองค์ความรู้เป็นชนกลุ่มน้อยในชุมชนวัฒนธรรม แต่มีความสำคัญมากหากขาดชนกลุ่มนี้ในสังคม มรดกภูมิปัญญานั้น ๆ ก็สูญสิ้น ส่วนผู้สืบทอดวัฒนธรรมเป็นชนกลุ่มใหญ่ สืบทอดวัฒนธรรมมาโดยกำเนิด หรือประเพณีปฏิบัติผ่านการเข้าร่วมกระบวนการกล่อมเกลாதงสังคม (socialization) หรือเป็นสมาชิกของกลุ่มผู้สืบทอดกลุ่มนี้สืบทอดตามสิ่งที่คนส่วนใหญ่ประพฤติปฏิบัติ แต่พร้อมที่จะปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์ คือ เป็นผู้รับปฏิบัติ ไม่มีส่วนในการสร้างสรรค์ หรือถ่ายทอดโดยตรง แต่มีบทบาทต่อการดำรงอยู่ของมรดกภูมิปัญญา

การทดลองสร้างรายวิชาเพื่อเป็นหลักสูตรท้องถิ่น สร้างความตระหนักรู้ให้กับคนในชุมชน โดยเฉพาะเยาวชนที่เป็นพลังในการขับเคลื่อน และกำหนดทิศทางของมรดกร่วมของชุมชนในภายหน้า การทดลองสร้างรายวิชาเิกษมรสรินทร์เพื่อเป็นหลักสูตรท้องถิ่นมีความสอดคล้องกับ ใจทิพย์ เชื้อรัตนพงษ์ (2539) อธิบายถึงความสำคัญของการสร้างรายวิชาหลักสูตรท้องถิ่น เนื่องด้วยหลักสูตรแกนกลางหรือหลักสูตรแม่บทได้กำหนดจุดหมายเนื้อหาสาระ และกิจกรรมอย่างกว้างๆ เพื่อให้ทุกคนได้เรียนรู้คล้ายคลึงกัน ไม่สามารถประมวลรายละเอียดเกี่ยวกับสาระความรู้ตามสภาพแวดล้อม สังคม เศรษฐกิจ ปัญหาและความต้องการของท้องถิ่นในแต่ละแห่งได้ทั้งหมด จึงต้องพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อตอบสนองความต้องการของท้องถิ่นให้มากที่สุด เพื่อให้ผู้เรียนสามารถนำความรู้และประสบการณ์ไปพัฒนาตน ครอบครัว และท้องถิ่น การเรียนรู้ที่ดีควรจะเรียนรู้จากสิ่งที่ใกล้ตัวไปยังสิ่งที่ไกลตัวเพราะเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ผู้เรียนสามารถดูดซับได้รวดเร็วกว่า ดังนั้นจึงควรมีหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ชีวิตจริงตามสภาพเศรษฐกิจสังคมของท้องถิ่นตน แทนที่จะเรียนรู้เรื่องไกลตัว ซึ่งทำให้ผู้เรียนไม่รู้จักตนเอง ไม่รู้จักชีวิต ไม่เข้าใจและไม่มีความรู้สึกที่ดีต่อสังคมและสิ่งแวดล้อมรอบตัวเอง นอกจากนี้ การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นจะช่วยปลูกฝังให้ผู้เรียนมีความรักและความผูกพัน รวมทั้งภาคภูมิใจในท้องถิ่นของตน ประการสำคัญคือ ทรัพยากรท้องถิ่นโดยเฉพาะภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือภูมิปัญญาชาวบ้านในชนบทของไทยมีอยู่มากมาย และมีคุณค่าบ่งบอกถึงความเจริญมาเป็นเวลานาน หลักสูตรแม่บทหรือหลักสูตรแกนกลางไม่สามารถนำเอาทรัพยากรท้องถิ่นดังกล่าวมาใช้ประโยชน์ได้ แต่หลักสูตรท้องถิ่นสามารถบูรณาการเอาทรัพยากรท้องถิ่นและภูมิปัญญาชาวบ้านทั้งหลายมาใช้ในการเรียนการสอน ไม่ว่าด้านอาชีพ หัตถกรรม เกษตรกรรม ดนตรี การแสดง วรรณกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งมีผลทำให้ผู้เรียนได้รู้จักท้องถิ่นของตน เกิดความรักความผูกพันกับท้องถิ่นของตน และสามารถใช้ทรัพยากรท้องถิ่นในการประกอบอาชีพได้

โดยสรุปจากการทดลองสร้างรายวิชาเย่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยนำรายวิชาเย่เกเขมรสุรินทร์ที่ทดลองสร้างในครั้งนี้ มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในรายวิชานาฏศิลป์อีสานกลุ่มวัฒนธรรมโคราช-กันตรึม (อีสานใต้) รหัสวิชา FA412304 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 มีผู้เรียนเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 2 ระดับปริญญาตรี วิชาเอกนาฏศิลป์อีสาน สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น จำนวน 24 คน โดยผู้วิจัยเป็นผู้สอน คำอธิบายรายวิชา คือ ความสัมพันธ์และความสำคัญของชีวิตและวัฒนธรรมท้องถิ่น รูปแบบ อัตลักษณ์ และทำรำ ฝึกปฏิบัติ ชุดการแสดงคัดสรร จุดมุ่งหมายรายวิชา คือ 1. เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ของนาฏกรรมกลุ่มวัฒนธรรมโคราช-กันตรึม (กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้) 2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์และความสำคัญของชีวิตและวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสานใต้ 3. เพื่อศึกษารูปแบบ อัตลักษณ์ และทำรำ ฝึกปฏิบัติ ชุดการแสดงของกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ และ 4. เพื่อศึกษา คันท่า และลงภาคสนามเพื่อเรียนรู้กระบวนการค้นคว้าข้อมูลด้วยการปฏิบัติจริง และนำชุดความรู้ที่ได้จากกระบวนการภาคสนาม นำมาพัฒนา สร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงตามรูปแบบและแนวความคิดสร้างสรรค์

ผลจากการฝึกปฏิบัติการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ในครั้งนี้ ใช้เวลาเรียนจำนวน 4 คาบ (12 ชั่วโมง) เพื่อทดลองใช้รายวิชาเย่เกเขมรสุรินทร์ แทรกในรายวิชากลุ่มวัฒนธรรมโคราช-กันตรึม (อีสานใต้) โดยฝึกปฏิบัติการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ กระบวนท่ารำไหว้ครู (จังก๊วงขญมลู้ด) มีจุดมุ่งหมายเพื่อเรียนรู้รูปแบบ อัตลักษณ์ และทำรำ ฝึกปฏิบัติ อธิบายเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง โอกาสที่นำไปใช้ และปฏิบัติการแสดงชุดกระบวนท่ารำไหว้ครู (จังก๊วงขญมลู้ด) ในการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ การทดลองใช้รายวิชาเย่เกเขมรสุรินทร์ในครั้งนี้ พบว่า ผู้เรียนสามารถอธิบายถึงความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง รูปแบบ และอัตลักษณ์ทางการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ได้ในระดับดี สามารถปฏิบัติกระบวนท่ารำไหว้ครูได้ในระดับดี การเรียนการสอนในครั้งนี้พบปัญหา คือ ผู้เรียนไม่เข้าใจในภาษาเขมรถิ่นไทย ส่งผลให้ไม่เข้าใจสาระในเนื้อเพลง ไม่สามารถร้องและพูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้ และไม่เข้าใจความหมายของเนื้อเพลง ซึ่งบางท่ารำเป็นการตีความหมายตามบทเพลง จึงแก้ไขด้วยการอธิบายและแปลความหมายของเพลงที่ละท่อน และฝึกปฏิบัติที่ละท่อนเพลงพร้อมการอธิบายและบอกคำสำคัญที่ปรากฏในเพลง นอกจากนี้ยังพบปัญหาของการฟังเพลงที่บรรเลงด้วยกลอง รำมะนาและปี่ใน ผู้เรียนไม่คุ้นชินกับสำเนียงเพลงของเย่เกเขมรสุรินทร์ การนับจังหวะเพลง การใช้ท่าทาง ลีลา ที่มีลักษณะเฉพาะของการรำไหว้ครูเย่เกเขมร จึงแก้ไขด้วยการให้ผู้เรียนฟังเพลงซ้ำ ๆ หลายรอบ การฝึกที่ละท่อนเพลง การร้องทำนองเพลง เพื่อให้เกิดความเข้าใจในสำเนียงและจังหวะเพลง อีกทั้งจุดเปลี่ยนของการบรรเลงที่มีสอดคล้องต่อการเปลี่ยนกระบวนท่ารำ การทดลองใช้

รายวิชาเย่เกเขมรสุรินทร์ในครั้งนี้ ด้วยปัจจัยด้านระยะเวลาจำกัด และการเตรียมพร้อมเพื่อให้ผู้เรียนได้สังเกตและฝึกปฏิบัติมาล่วงหน้า การเข้าใจภาษาและวัฒนธรรมเพลงเป็นตัวแปรสำคัญในการฝึกหัดการหาวิธีแก้ไขปัญหาเพื่อให้สามารถปฏิบัติการแสดงได้ตามจุดมุ่งหมาย จึงพบวิธีการที่ปรับใช้ในโอกาสต่อไป เช่น การอธิบายความรู้เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจถึงธรรมชาติและวิธีการแสดงอย่างเข้าใจ การเตรียมความพร้อมก่อนฝึกหัด การฝึกหัดการแสดงที่ละช่วงเพลงเพื่อให้เข้าใจและสามารถปฏิบัติได้อย่างเข้าใจ การเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้หาวิธีการฝึกปฏิบัติ และการเรียนรู้จากศิลปินเย่เกเขมรโดยตรง การนำผู้เรียนลงภาคสนามชมการแสดงด้วยตนเอง เพื่อสร้างประสบการณ์และวิธีการเรียนรู้เย่เกเขมรสุรินทร์ และเป็นแนวทางในการเรียนรู้แบบปฏิบัติการการแสดงพื้นบ้านรูปแบบอื่นได้อีกด้วย

4.5 สรุปเย่เกเขมรสุรินทร์

ลิเกเป็นการแสดงที่แพร่หลายมาจากภาคใต้โดยชาวไทยมุสลิม การแสดงลิเกที่ได้รับความนิยมมานานก่อน พ.ศ. 2423 อันเป็นหลักฐานทางเอกสารเก่าที่สุด ที่ลิเกมีการแสดงในกรุงเทพมหานคร ลิเกสมัยนั้นเป็นการแสดงเชิงศาสนาอิสลามประกอบดนตรีเพื่อความเป็นสิริมงคล ต่อมาลิเกได้แยกตัวออกไปเป็นละกุกะยาหรือลำตัด และมาเป็นฮัลดาละหรือละครชุดสั้น ๆ และได้เจริญมาเป็นลิเกบันตน ลิเกลูกบท โดยอิทธิพลของปีพาทย์ ต่อมาก็รับเอาแบบแผนการแสดงละครนอกไปใช้ทั้งเรื่องเกิดเป็นลิเกทรงเครื่อง ลิเกเปลี่ยนแปลงรูปลักษณะของการแสดงไปไม่หยุดยั้ง เมื่อลิเกไปแพร่หลายในถิ่นใดก็นำเอาศิลปะการแสดงที่นิยมกัน在那个ถิ่นนั้นมาผสมทำให้ลิเกกลายรูปไป เช่น เป็นหมอลำหมู่ หรือลิเกลาวในอีสาน เป็นลิเกเขมรในอีสานใต้ การแสดงลิเกได้พัฒนาและแพร่กระจายจากกรุงเทพมหานครสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย เมื่อการแสดงลิเกแพร่กระจายสู่ภูมิภาคต่าง ๆ มีการปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของภูมินาคนั้น เช่น ภาษา เนื้อเรื่อง การแต่งกาย แต่ยังคงยึดตามหลักรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงของลิเกทรงเครื่อง เช่น ลิเกล้านนา หรือลิเกพายัพ ลิเกกลองยาว ลิเกลาว และเย่เกเขมร การแสดงลิเกได้แพร่กระจายสู่ภูมิภาคอื่น ๆ โดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งมีการสร้างเส้นทางรถไฟสู่จังหวัดต่าง ๆ การแพร่กระจายการแสดงลิเกจากภาคกลาง

ประวัติความเป็นมาของเย่เกเขมรสุรินทร์ พบว่า ประวัติความเป็นมาของเย่เกเขมรสุรินทร์อยู่ 2 ประการสำคัญ ประการแรกเกิดจากการแพร่กระจายของการแสดงลิเกมาตามทางรถไฟ และหยุดสร้างความมั่นคง หรือเผยแพร่ตามที่ต่าง ๆ ที่มีรถไฟผ่าน เช่น จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดขอนแก่น และจังหวัดอุดรธานี แต่ละจังหวัดที่การแสดงลิเกแพร่กระจายไปถึงมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น มีการปรับเปลี่ยนคำร้อง การ

ดำเนินเรื่อง เพื่อให้เข้ากับท้องถิ่นนั้น พัฒนาการแสดงเป็นลิเกลาว ในจังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี พัฒนามาเป็นหมอลำหม่อล่ำเรื่องต่อกลอน และพัฒนาการแสดงเป็นยี่เกเขมรในจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ พัฒนาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน พัฒนาการของการแสดงลิเกที่ได้ปรับอยู่ในวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่าง ๆ นั้น มีพัฒนาการที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพสังคมกาลเวลา และความนิยมของท้องถิ่น และประการที่สองเกิดจากการรับอิทธิพลการแสดงละครยี่เกของประเทศกัมพูชา เมื่อพิจารณาจากภูมิประเทศ การติดต่อ ความสัมพันธ์ทางเครือญาติ การสืบเชื้อสายเขมรมาแต่โบราณ และภาษาตระกูลมอญ-เขมรเดียวกันระหว่างผู้คนในพื้นที่อีสานตอนล่างของประเทศไทยและทิศเหนือของราชอาณาจักรกัมพูชา การรับอิทธิพลการแสดง แลกเปลี่ยน คลี่คลายการแสดงละครยี่เกของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรทั้ง 2 ประเทศ ตามที่สวิง มุ่งดี (5 มกราคม 2563) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของยี่เกเขมรสุรินทร์ของชุมชนบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ได้นำการแสดงยี่เกเป็นการแสดงนิยมอย่างมากของราชอาณาจักรกัมพูชามาฝึกซ้อมให้กับเครือญาติและชาวบ้านผาง การติดต่อค้าขายไปมาหาสู่ระหว่างชาวบ้านผางและเครือญาติทางจังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ละครยี่เกเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยม (popular) ในขณะนั้น และเป็นความแปลกใหม่ของชุมชนเขมรในประเทศไทย ซึ่งเดิมเน้นการแสดงพื้นเมืองของชุมชนเขมรในประเทศไทย เป็นการแสดงพื้นเมืองในประเพณี เทศกาล และพิธีกรรม ที่พื่อนรำไปตามดนตรี เพลง ไม่มีการแสดงที่เล่นเป็นเรื่องราวอย่างยี่เก การแสดงยี่เกจึงเป็นความแปลกใหม่ของมหรสพบันเทิงสำหรับชุมชนเขมรในประเทศไทย การแสดงยี่เกเขมรของชุมชนบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เริ่มด้วยครูปลิง ครูก๊ว เป็นผู้ริเริ่มฝึกซ้อมการแสดงยี่เกให้กับเครือญาติ ลูกหลาน และชาวบ้าน การฝึกซ้อมด้วยการหัดร้องเพลง ท่องบทละครสำหรับดำเนินเรื่อง และการฝึกหัดท่ารำที่ใช้สำหรับร่ำอวดความสามารถของผู้แสดงคณะยี่เก และนำเสนอแสดงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ล้อมผ้าเก็บค่าชม การรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ การออกเร่ทำการแสดงไปตามชุมชนต่าง ๆ การแสดงยี่เกของชุมชนบ้านผางเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยม เมื่อสิ้นรุ่นครูปลิง ครูก๊ว มีครูเหิรรับช่วงในการดูแลฝึกซ้อม และออกทำการแสดง ปัจจุบัน พ.ศ. 2565 เป็นรุ่นของนางสวิง มุ่งดีที่รับช่วงต่อจากครูเหิร ในบางช่วงเวลาของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ขาดช่วงหรือหยุดพักการแสดงด้วยขาดการสืบทอดของสมาชิกที่น้อยลงจนไม่สามารถออกทำการแสดงได้ นางสวิง มุ่งดี ได้รื้อฟื้นและชักชวนเครือญาติชาวบ้าน และสมาชิกรุ่นเก่าที่เคยร่วมแสดงมาทำการแสดงยี่เกเขมรอีกครั้ง และออกทำการแสดงในรูปแบบการว่าจ้างและสาธิตการแสดงตามวาระโอกาส

ขั้นตอนและรูปแบบการแสดง เริ่มต้นด้วยการล้อมวงร้องไห้คร่ำ การร้องและรำโหมโรง การเบิกตัวละคร การเข้าเรื่อง การร้องรำเข้าบทต่าง ๆ เช่น เกี้ยวพาราสี เดินป่า ชมธรรมชาติ บทรัก และบทโศก รูปแบบการแสดงที่เริ่มต้นด้วยการไหว้ครู การโหมโรง ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน ผู้แสดงแต่งกายด้วยมงกุฎสวมศีรษะ ออกมาร่ายรำประกอบเพลงโหมโรง โดยมีกลองรำมะนาเป็นเครื่องให้จังหวะในการรำ การแสดงโหมโรงเป็นการแสดงลำดับแรกเพื่อเป็นการบูชาอันนวยนเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อ ตลอดจนดวงวิญญาณของครูบาอาจารย์ เพื่อไม่ให้เกิดการมีอุปสรรคกีดขวางการแสดงราบรื่น ผู้แสดงจำบทร้อง บทเจรจา ทำรำยาว ได้อย่างแม่นยำ และเพื่อเป็นการบอกให้ผู้ชมได้รับทราบว่าการแสดงยี่เกเขมรได้เริ่มขึ้นแล้ว หลังจากทำการแสดงโหมโรงเสร็จเรียบร้อยแล้ว เริ่มการแสดงตามเรื่องด้วยการเบิกตัวละคร แนะนำตัวละครที่ละบทบาท โดยแต่ละตัวละครมีการร้องแนะนำตัว และดำเนินการแสดงเข้าเรื่องจนจบเรื่องหรือถึงระยะเวลาที่กำหนด และจบลงด้วยการร้องและรำอำลา อวยพร เพื่อเป็นการจบการแสดง

เรื่องสำหรับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เรื่องที่นำมาเล่นในสมัยก่อนก็จะนำมาจากละครนอก และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ และต่อมาก็เปลี่ยนไปตามความนิยม บทกลอนเป็นกลอนแปดตามละครเดิมบ้าง เป็นแบบเพลงชาวบ้านบ้าง ข้อสำคัญคือใช้คำไทยง่าย ๆ สำนวนชาวบ้าน เพลงก็เพลงไทยชั้นเดียวส่วนมากสอดคล้องกับบทกลอน ซึ่งทำให้เกิดความครึกครื้นจำง่าย การแสดงยี่เกเขมรได้รับอิทธิพลของการแสดงละครไทยหรือเรื่องจากลิเกทรงเครื่องไปใช้และมีการปรับบท ปรับภาษาใช้ภาษาพื้นเมือง คือ ภาษาเขมรถิ่นไทย เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจมากขึ้น อีกทั้งเรื่องราวของการแสดงยี่เกเขมรนำเอาเรื่องราวพื้นเมือง ได้แก่ นิทาน เรื่องเล่า มุขปาฐะ มาปรับใช้เป็นบทการแสดง ซึ่งมีเนื้อหาไปแนวทางโศกนาฏกรรมเช่นกัน การแสดงยี่เกเขมร มีการใช้บทการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพมหานครและประเทศกัมพูชา และเรื่องราวพื้นเมืองนั้น มาปรับ ประยุกต์ ใช้ให้เข้าถึงผู้ชมด้วยการปรับใช้ภาษาพื้นเมือง แต่แนวทางการแสดงมุ่งเน้นไปที่โศกนาฏกรรม การพรรณนาทุกความทุกข์ยาก การไม่สมหวัง หนทางกว่าจะได้มาซึ่งความสุขสมบูรณ์ เป็นอีกเครื่องชี้ให้ผู้ชมได้เห็นว่า การแสดงลิเกเขมรเป็นแนวทางในการใช้ชีวิต การพบเจอปัญหา ทุกข์โศก ต่าง ๆ นั้น ล้วนเป็นธรรมชาติของชีวิต นอกจากนั้นยังมีบทการแสดงที่เกี้ยวพาราสี การพบรัก การเดินทาง การครองคู่ ซึ่งล้วนเป็นเรื่องราวที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริง การที่อันนวยนเทพเจ้า เทพเจ้ามาช่วยทุกครั้งที่มีความทุกข์ยาก ซึ่งเหล่านี้นับในละครและพบในชีวิตจริง แตกแขนงออกเป็นจารีต ประเพณี ความเชื่อ พิธีกรรม พิธีการที่อยู่ในทุกช่วงชีวิตของตัวละครและปรากฏในชีวิตจริงของผู้ชม เรื่องราวที่นำมาแสดง คือ เรื่องลักษณะวงศ์ เรื่องพรหมทัต เรื่องจันทโครพ เรื่องจันทกุมาร เรื่องกตามขอ (ปูเฝือก) เรื่องนางบัวตุม เป็นต้น

การรำในยี่เกเขมร มีรูปแบบการรำดังนี้ 1. การรำใช้บท คือ การรำประกอบการร้องและการเจรจา 2. การรำชุด คือ การรำเบิกโรง รำสลับฉาก และการรำประกอบระหว่างผู้แสดงหลักกำลังเดินเรื่อง 3. การรำออกตัว คือ การรำเข้าและออกโรงของทุกตัวแสดง 4. การรำเกี่ยวหรือเข้าพระเข้านาง คือ การรำของตัวพระ ตัวนาง แสดงถึงอารมณ์ตามบทการแสดงในการเกี่ยวพาราสี และการรำอวดความสามารถ คือ การรำเดี่ยวและรำคู่ของตัวพระ ตัวนาง และตัวเบ็ดเตล็ด การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่เป็นละครมีการพ่อนรำเป็นสำคัญเท่ากับการขับร้องเพลง ผู้แสดงยี่เกเขมรต้องมีความสามารถที่หลากหลาย ปฏิภาณไหวพริบ สมาธิ และความแม่นยำในกระบวนท่ารำและบทการแสดง กระบวนท่ารำของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ แบ่งออกเป็นกระบวนท่ารำของผู้แสดงหลักตัวพระและตัวนาง มีกระบวนท่ารำได้แก่ การรำออกตัวหรือแนะนำตัว การรำอวดความสามารถ การรำเกี่ยวพาราสี และการรำอาวุธ กระบวนท่ารำของผู้แสดงรำประกอบบท ได้แก่ การรำประกอบอยู่ด้านหลังผู้แสดงหลักอยู่ตลอดเวลาแสดง มีกระบวนท่ารำที่มีท่ารำเหมือนและพร้อมเพรียงกัน มีความสอดคล้องกับกระบวนท่ารำของผู้แสดงหลัก เช่น กระบวนท่ารำเดินป่าของผู้แสดงหลัก ผู้แสดงรองจะมีกระบวนท่ารำที่เดินเป็นแถวอยู่ด้านหลัง เป็นต้น กระบวนท่ารำของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด มีกระบวนท่ารำที่เป็นไปตามบทการแสดง เช่น บทยักษ์ มีกระบวนท่ารำที่เป็นในลักษณะยักษ์ ถือกระบองรำในท่าที่เข้มแข็ง ลีลาและลักษณะในแบบยักษ์ หรือผู้แสดงในบทลิง มีกระบวนท่ารำและลีลาที่เลียนแบบกิริยาของลิง เป็นต้น ในการรำของผู้แสดงยี่เกเขมร ที่เป็นกระบวนท่ารำเหมือนกันคือ การรำไหมโรง การรำไหว้ครู ที่ผู้แสดงทุกบทบาท ออกมารำหน้าโรงแสดงเพื่อทำการไหว้ครู แนะนำวง แนะนำเรื่องการแสดง และตามด้วยตัวเบ็ดเตล็ดแสดงลีลาท่าทางเพื่อนำเข้าการแสดง

เพลงและดนตรีที่ประกอบการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์มีการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง แต่เดิมนั้นเป็นวงปี่พาทย์ และปรับ ลดทอน เหลือเป็นวงขนาดเล็กลง ยังคงมีเครื่องดนตรีหลัก คือ กลองรำมะนา เป็นเครื่องกำกับจังหวะ และปี่ใน เป็นเครื่องเดินทำนอง ดำเนินเรื่องด้วยการขับร้องทั้งรูปแบบ ขับร้องเดี่ยว ขับร้องโต้ตอบแบบกลอนสุภาพ และการขับร้องรับแบบลูกคู่ มีเพลงสำหรับบทการแสดง เช่น เพลงสำหรับพิธีไหว้ครู เบิกโรง เบิกตัวละคร เพลงสำหรับเกี่ยวพาราสี เดินป่า เนื้อร้องเป็นภาษาเขมรและภาษาไทย วงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรในอดีตเป็นวงปี่พาทย์ ในปัจจุบันวงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกนั้น มีการลดทอนเครื่องดนตรีลงเหลือเพียง กลองรำมะนา ปี่ใน ฉิ่ง ฉาบ กรับ โดยมีปี่ใน ในภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “สไล” จำนวน 1 เล้า เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เดินทำนอง และมีกลองรำมะนา ในภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “สักรำมะนา” จำนวน 2-3 ใบ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เดินจังหวะ และมีเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ การผสมวง

ดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมนั้น ในบางครั้งของการทำการแสดงอาจมีเพียงกลองรำมะนา 1 ใบ ก็สามารถทำการแสดงได้ ในส่วนของเพลงที่ใช้ในการแสดงยี่เกเขมร แบ่งออกเป็น เพลงสำหรับไหว้ครู เบิกตัวละคร เช่น เพลงจั่งกวางขญมลู๊ด เพลงแถวโรง เพลงขยอย และเพลงเบ็ดเตล็ดสำหรับประกอบ บทต่าง ๆ เช่น เกี้ยวพาราสี เดินป่า โอโหม โศกเศร้า ได้แก่ เพลงสร้อยสน เพลงเดิร และเพลงเชิด เป็นต้น การบรรเลงดนตรีและเพลงสำหรับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์นั้น จะมีเพลงเฉพาะของแต่ละ บทการแสดง ผู้แสดงและนักดนตรีต้องจำทำนองเพลงให้แม่นยำ ในการขับร้องนั้น เนื้อเพลงจะเป็นไปตามบทการแสดงที่ฝึกซ้อมและมีเนื้อเพลงที่ด้นกลอนสดตามสถานการณ์ในขณะนั้นอีกด้วย

ผู้แสดงยี่เกเขมร การแสดงยี่เกเขมรมีผู้แสดงแต่เดิมนั้นเป็นผู้ชายล้วน พัฒนามาเป็นผู้ชาย ผู้หญิง และปัจจุบันเหลือเพียงผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน ยกเว้นผู้แสดงตัวเบ็ดเตล็ดเป็นผู้ชายเท่านั้น ผู้แสดงยี่เกเขมรแบ่งออกเป็น ตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบท ตัวเบ็ดเตล็ด และบางเรื่องการแสดงมีตัว พระรอง ตัวนางรอง ผู้แสดงยี่เกเขมรมีความสามารถในการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดและฝึกซ้อม การแสดงเป็นอย่างดี ผู้แสดงที่ยังไม่มากด้วยประสบการณ์ จะได้รับบทเป็นผู้รำประกอบบทอยู่ ด้านหลังของผู้แสดงหลัก ผู้แสดงยี่เกเขมรจะต้องเป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศ ในการจำบทการแสดง บท เจริจา บทร้อง และสามารถแสดงแทนบทอื่น ๆ ได้ทุกเมื่อ และผู้แสดงยี่เกเขมรจะต้องมีน้ำเสียงและ สามารถขับร้องเพลงได้ไพเราะ และพ่อนรำได้อย่างงดงามและแม่นยำในกระบวนท่ารำ เพลง และ เรื่องราวของการแสดงในเรื่องนั้น เนื่องด้วยการแสดงแบบเต็มรูปแบบดั้งเดิมนั้น แสดงอย่างน้อย 7-9 ชั่วโมง (20.00 น. ถึง 05.00 น.) ผู้แสดงยี่เกเขมรต้องมีความรู้ ความสามารถ น้ำเสียงไพเราะ และ พ่อนรำได้งาม โดยเฉพาะตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบ ตัวเบ็ดเตล็ดสามารถแสดงได้หลาย บทบาท เป็นยักษ์ ลิง ฤๅษี และเล่นตลกได้

เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย การแสดงยี่เกเขมรมีรูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่แต่งตาม ฐานะและเพศของตัวละคร แบ่งเป็น ตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด ผู้รำประกอบบท โดยเครื่องแต่งกาย แบ่งลักษณะ ฐานะ บทบาทของผู้แสดง ที่เครื่องประดับศีรษะและมีเครื่องประดับกรองคอที่ทำจากผ้า ร้อยและประดับด้วยลูกปัดแก้วหลากสี รูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายยี่เกเขมร ผู้วิจัยให้ความเห็นว่า มีโครงสร้างเดียวกันกับแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของการแสดงลิเกทรงเครื่อง รูปแบบและลักษณะ ของเครื่องแต่งกายยี่เกเขมรมีลักษณะในแบบเดียวกันอย่างลิเกทรงเครื่อง เครื่องแต่งกายของผู้แสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ นักแสดงหลักตัวพระ ตัวนาง สวมมงกุฎ ชฎา มีกรองคอร้อยด้วยลูกปัดแก้ว สวมเสื้อ นุ่งผ้าท้องถิ่น สวมถุงเท้า และสวมเครื่องประดับต่าง ๆ ส่วนของผู้แสดงที่ทำหน้าที่ตัวประกอบ แต่ง กายด้วยการสวมมงกุฎในลักษณะคล้ายกระบังหน้า มีกรองคอร้อยด้วยลูกปัดแก้ว สวมเสื้อ นุ่งผ้า

ท้องถิ่น สวมถุงเท้า และเครื่องประดับต่าง ๆ ที่ไม่มากเท่าผู้แสดงหลัก ในส่วนของผู้แสดงเป็นตัว เบ็ดเตล็ดเป็นผู้ชายแสดง แต่งกายในแบบวาดหน้าตาให้มีความตลก เช่น คิ้วใหญ่ ปากใหญ่ แก้มแดง ปากแดง กว่าปกติ หากแสดงเป็นยักษ์ ลิง ฤๅษี จะใช้หน้ากากปิดหน้า เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายนุ่งผ้า ท้องถื่น เป็นต้น เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหลักตัวพระ ตัวนาง คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ แสดงให้เห็นถึงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมรในรูปแบบ ดั้งเดิม แต่เพียงมีการปรับเปลี่ยนสีเสื้อของผู้แสดง ซึ่งแต่เดิมเป็นเสื้อสีดำประดับลวดลายดอกหรือขด วงกลมด้วยวัสดุหรือลูกปัดสีเงิน ผู้แสดงตัวพระและตัวนาง สวมเครื่องประดับศีรษะที่ฉลุมาจากสัง กระสีและกระดาศ ประกอบขึ้นเป็นทรงรูปแบบขลุ่ย ประดับด้วยลูกปัดแก้วหลากสี สวมกรองคอที่ ทำจากผ้าและร้อยประดับดวงลูกปัดแก้ว เป็นสายระย้าร้อยเชื่อมต่อกัน สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้า พื้นเมืองสุรินทร์ ในภาพตัวพระนุ่งผ้าไหมทางกระรอกนุ่งแบบโจงกระเบน ตัวนางนุ่งผ้าไหมลายโฮลใน รูปแบบนุ่งผ้าป้ายด้านหน้าตามแบบสตรี สำหรับเครื่องประดับในส่วนต่าง ๆ ได้แก่ ต่างหู กำไล สร้อย สั้งวาล ที่ทำจากเครื่องเงินและทอง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด จัดทำขึ้นเพื่อเป็นสิ่งส่งเสริมบทบาทการ แสดงให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น เช่น ครอบสำหรับผู้แสดงบทบาทยักษ์ ทำจากไม้เนื้ออ่อนมีน้ำหนัก เบา ตัดให้มีความยาวประมาณ 50 เซนติเมตร และกลึงมุมไม้ให้มีลักษณะกลม ส่วนไม้เท้าฤๅษีใช้ไม้ไผ่ ที่มีลักษณะโค้งงอที่ปลาย ยาวประมาณ 1 เมตร 50 เซนติเมตร ทาสีดำหรือน้ำตาล นอกจากนั้นยังมี ปืนที่ทำจากไม้ ยาม หมวก สำหรับบทบาทนายพรานในการเข้าป่าล่าสัตว์ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ทำขึ้นให้มีรูปร่างตามลักษณะของอุปกรณ์ชนิดนั้น น้ำหนักเบา เพื่อให้ผู้แสดง ได้ใช้สะดวกและไม่เป็นอุปสรรคในการแสดง ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีการปลูกโรงแสดงหรือ การสร้างเวทีสำหรับการแสดง มีรูปแบบการปลูกโรงแสดงแบบกึ่งถาวร และโรงแสดงแบบชั่วคราว การปลูกโรงแสดงขึ้นอยู่กับพื้นที่บริเวณที่จัดงานและเจ้าภาพที่จัดการเรื่องโรงแสดง การสร้างโรง แสดงทั้งแบบกึ่งถาวรและแบบชั่วคราว หรือการปูพื้นไม้บนดินโดยไม่ยกพื้นสูงขึ้น โครงสร้างสำคัญ จะต้องมีการแบ่งพื้นที่ของโรงแสดงออกเป็น 2 ส่วนคือ สำหรับแสดงและสำหรับแต่งตัว รออากแสดง โดยใช้ผ้าม่านกั้นพื้นที่ ส่วนพื้นที่ของนักดนตรีมีอยู่ 2 รูปแบบคือ นักดนตรีอยู่ด้านหน้าผู้แสดง โดยหัน หน้าเข้าหาผู้แสดงซึ่งรูปแบบนี้เป็นรูปแบบดั้งเดิมของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และรูปแบบนักดนตรี อยู่ด้านข้างโรงแสดง โรงแสดงจะต้องมีชั้นหรือโต๊ะที่อยู่ในด้านที่พนักนักแสดง สำหรับการวางเครื่อง บูชาครู เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์การแสดง ทิศทางของโรงแสดงไม่นิยมหันหน้าไปทางทิศตะวันตก ตามความเชื่อของคณะยี่เกเขมรเมื่อหันหน้าเข้าสู่ทิศตะวันออก เป็นทิศที่เทพเจ้าครูอาจารย์สถิตอยู่

เบื่องบรูพา และเมื่อพระอาทิตย์ขึ้นอันเป็นต้องยุติการแสดงตามแบบดั้งเดิม โอกาสในการแสดงยี่เก
 เขมรสุรินทร์สามารถแสดงได้ทุกเทศกาล งานมงคล อวมงคล การทำบุญฉลอง การจัดหมหรสพมา
 สมโภช และการจัดหาเยี่เกมาแสดงเพื่อเก็บค่าเข้าชม การแสดงยี่เกเขมรได้รับความนิยมทั้งรูปแบบที่
 เจ้าภาพว่าจ้างไปทำการแสดง นายหน้าจัดหาการแสดงเพื่อเก็บค่าเข้าชม และคณะเยี่เกออกทำการแสดง
 เพื่อเก็บค่าเข้าชม ในปัจจุบันการแสดงได้ปรับเปลี่ยนไปตามการเปลี่ยนแปลงจากการแสดงตามการ
 ว่าจ้างในฐานะหมหรสพสมโภชในงานเทศกาลต่าง ๆ มาเป็นรูปแบบการแสดงสาธิตเพื่อนำเสนอถึง
 มรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรม วงการวิชาการ และตัวแทนการแสดงของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย
 การเปลี่ยนแปลงโอกาสการแสดงและค่าใช้จ่ายในการทำการแสดงก็ปรับเปลี่ยนไปตามสภาพการณ์
 และโอกาสในแต่ละครั้งอีกด้วย

พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ความคิด ความ
 เชื่อและการแสดงออกถึงความเคารพในความรู้ที่ได้รับสืบทอดมา พิธีกรรมที่สำคัญคือ การไหว้ครูก่อน
 ทำการแสดง มีจุดมุ่งหมายเพื่อบอกกล่าวถึงครูอาจารย์ที่ถ่ายทอดการแสดงให้เป็นความรู้ในการทำมา
 หากินกับศิลปะการแสดงประเภทนี้ เทพเจ้าตามความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากต้นแบบการแสดง
 เช่น พระอินทร์ พระนารายณ์ พระพรหม พระวิษณุกรรม และเทพเจ้าท้องถิ่น เช่น ผีพราย ผีบรรพ
 บุรุษ ผีที่รักษาป่า น้ำ ต้นไม้ พระภูมิเจ้าที่ เป็นต้น การจัดเครื่องบัตร์พลีตามธรรมเนียมที่ปฏิบัติสืบทอด
 กันมา ดอกไม้ ผ้าขาว กระทังชันกันล และเครื่องสังเวยทั้งสุกและดิบ สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อ
 ที่คณะเยี่เกมีต่ออำนาจเหนือธรรมชาติ อำนาจผี และความเคารพต่อผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้
 ขั้นตอนการไหว้ครูเริ่มตั้งแต่การบอกกล่าวผีอารักษ์ พระภูมิเจ้าที่ประจำบ้าน การเสกน้ำมันต์ ปะพรม
 น้ำมันต์ การเซ่นไหว้ครูและเทพเจ้าที่เกี่ยวข้อง การร้องเพลงไหว้ครู สรรเสริญครูและเทพเจ้า การเสก
 แป้งผัดหน้า และการลาโรงแสดงเพื่อยุติการแสดงในครั้งนั้น สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการพึ่งพา
 อำนาจต่าง ๆ ความมั่นใจในการแสดง และการรักษาเพลง เนื้อร้อง และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่อยู่ใน
 พิธีไหว้ครู ที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและเคารพในความรู้ที่ได้รับมาจากครูอาจารย์และเทพเจ้าตาม
 ความเชื่อของคณะเยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้วิจัยทดลองสร้างรายวิชาเยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้หลักการการพัฒนาสมรรถนะของผู้แสดง
 ตามลำดับขั้นของการแสดง ซึ่งเริ่มที่หลักสูตรท้องถิ่น ในโรงเรียนประถมศึกษา หรือโรงเรียนขยาย
 โอกาส ที่มีชั้นเรียนถึงระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ผู้วิจัยกำหนดในการเรียนรู้ในรูปแบบตัวเบ็ดเตล็ด
 ตัวอักษรและตัวลึง โดยใช้ท่าทางตามกระบวนการท่าทางการอวดตัวของตัวอักษร ตัวลึง เพื่อฝึกสำหรับ
 นักเรียนชาย และทำรำประกอบบท ที่เน้นกระบวนการรำพร้อมเพรียงเพื่อฝึกสำหรับนักเรียนหญิง ใน

หลักสูตรสำหรับระดับชั้นมัธยมศึกษา ผู้วิจัยกำหนดในการเรียนรู้ด้วยการฝึกทักษะการรำชุดต่าง ๆ ที่เป็นรำอวดฝีมือ อวดความสามารถของคณะผู้รำ เช่น รำพระอินทร์ รำแถวโรง รำไหว้ครู และรำประกอบบท เป็นต้น และในหลักสูตรระดับอุดมศึกษา ผู้วิจัยกำหนดในการเรียนรู้ให้ผู้เรียนมีกระบวนการอนุรักษ์ พัฒนา สืบทอด และสร้างสรรค์ โดยที่ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้กระบวนการทำทางการแสดงยี่เกเขมรทั้งเพลงรำและการดำเนินเรื่อง ตามรูปแบบดั้งเดิม ซึ่งมีครูยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการรำ การพัฒนากำหนดให้ผู้เรียนพัฒนากระบวนการทำทางของการรำในยี่เกเขมรตามโครงสร้างเดิม การสืบทอดกำหนดให้ผู้เรียนสามารถแสดงยี่เกเขมรทั้งรูปแบบการรำและดำเนินเรื่องได้ และการสร้างสรรค์กำหนดให้ผู้เรียนคิดสร้างสรรค์จากแนวคิด แรงบันดาลใจ จากเรื่องที่สนใจทั้งด้านวรรณกรรม นิทานพื้นบ้าน และประวัติศาสตร์ โดยใช้รูปแบบ หรือโครงสร้างการแสดงของยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นการพัฒนาสมรรถนะผู้เรียนให้ครบด้านตั้งแต่อนุรักษ์ พัฒนา สืบทอด และสร้างสรรค์ อีกทั้งผู้วิจัยได้มองภาพอนาคตการศึกษาในรูปแบบการศึกษาตลอดชีวิต ที่จัดรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์ให้กับผู้เรียนทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย หรือการศึกษาที่ผสมผสานการศึกษาทั้งสามรูปแบบที่เหมาะสมกับผู้เรียน และสามารถเรียนรู้วิชายี่เกเขมรสุรินทร์ได้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต

ผู้วิจัยดำเนินการภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์และการบันทึกการแสดง จากการดำเนินกิจกรรมภาคสนามพบว่า ชุมชนยี่เกเขมรสุรินทร์ทั้ง 4 ชุมชน ได้แก่ บ้านโคกหมื่น บ้านแสกแอ บ้านดงเค็ง และบ้านผาง ชุมชนมีความคิดเห็นในการหาวิธีทางเพื่ออนุรักษ์ยี่เกเขมรที่นอกเหนือจากรูปแบบเดิมที่ปฏิบัติอยู่ คือ การสืบทอดภายในสายตระกูล และเครือญาติในชุมชน การปลูกฝังให้บุตรหลาน เยาวชน ได้เรียนรู้และฝึกหัดยี่เกเขมรท่ามกลางความนิยมที่น้อยลง แต่ทว่าการแสดงยี่เกเขมรอยู่ในฐานะมรดกของสายตระกูลและชุมชน ชุมชนจึงมีความต้องการที่จะหาแนวทางในการอนุรักษ์และสืบทอดเท่าที่จะปฏิบัติได้ อีกทั้งผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้อำนวยการโรงเรียนประจำชุมชนยี่เกเขมร ได้แก่ นายณัฐวิ สุขแสง ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านผางอุดมสมบูรณ์ และนายพงศ์ธร จิตรแมน ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านดงเค็ง เพื่อขอข้อคิดเห็นการจัดการเรียนการสอนรายวิชายี่เกเขมรในหลักสูตรสถานศึกษา ผู้วิจัยนำความเห็นจากชุมชนยี่เกเขมรมาวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอดการแสดงยี่เกเขมรด้วยวิธีการศึกษาและบันทึกเชิงอนุรักษ์ ด้วยการนำนักศึกษาที่เป็นอาสาสมัคร 5 คน ได้แก่ นางสาวจิราภรณ์ มุกตาม่วง นายบุญโชค นามำรุ่ง นายอภิรักษ์ รอดพันธุ์ นางสาวอริสรา แสนโฮม และนายอัศม์เดช พรหมโสภา ร่วมลงภาคสนามเพื่อรับการถ่ายทอดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และนำมาถ่ายทอดกับ

สมาชิกในห้องเรียนอีก 20 คน ด้วยระยะเวลาจำกัดและมาตรการการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) จึงได้รับการถ่ายทอดกระบวนการทำของรำประกอบบท และ ทำทางการแสดงของตัวเบ็ดเตล็ด ยักษ์ ถึง การศึกษาในครั้งนี้เป็นการจัดระเบียบวิชาการ ถอดองค์ความรู้จากการแสดง และการฝึกการแสดงเบื้องต้นเพื่อเป็นการสืบทอดการแสดง ซึ่งภายหลังจากการดำเนินกิจกรรมภาคสนามและการศึกษาข้อมูลด้านต่าง ๆ แล้วนั้น ชุมชนยี่เกเชมรมีความคิดเห็นและมองเห็นความสำคัญมากขึ้นในการอนุรักษ์การแสดงเพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชน เกิดความตระหนักให้กับชุมชน สถานศึกษา หน่วยงาน ในการอนุรักษ์ สืบทอด ถ่ายทอด สนับสนุน และ ส่งเสริมการแสดง ด้วยความตั้งใจ ประารถนา และอุดมการณ์ของคณะสมาชิกคณะยี่เกเชมรสุรินทร์ และผู้วิจัย เพื่อสืบทอดการแสดงในรูปแบบพิพิธภัณฑ์มีชีวิต จากกิจกรรมภาคสนามที่ได้เรียนรู้จากชุมชนยี่เกเชมร มองเห็นสภาพจริงของชุมชน ที่ต้องการอนุรักษ์และสืบทอดการแสดง แต่ด้วยปัจจัยต่าง ๆ เช่น ภาษา ช่วงเวลาในการถ่ายทอดและผู้สนใจที่เป็นเยาวชนมีน้อย การสร้างความตระหนักรู้ให้กับชุมชน เยาวชน และผู้นำของชุมชน ในการอนุรักษ์ ถ่ายทอด และเผยแพร่การแสดงยี่เกเชมร ผู้วิจัยมีความเห็นถึงแนวทางในการอนุรักษ์และส่งเสริม ด้วยการมีส่วนร่วมของคณะยี่เก ชุมชน สถานศึกษาระดับต่าง ๆ หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ในการอนุรักษ์ ส่งเสริม ถ่ายทอดความรู้และ ทักษะการแสดง ให้กับคนในชุมชน นักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจ ด้วยวิธีการอย่างมีระบบ หรือการใช้หลักสูตรการเรียนรู้ทั้งรูปแบบในสถานศึกษา และการมีส่วนร่วมของชุมชนยี่เกเชมรสุรินทร์ เพื่อเป็นการร่วมสร้างสรรค์และแบ่งปันความรู้ให้เกิดสังคมแห่งการเรียนรู้ และเพื่อเป็นพื้นที่เรียนรู้ ประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม นาฏกรรม และวิถีชีวิตของชุมชนยี่เกเชมรสุรินทร์ในฐานะพิพิธภัณฑ์มีชีวิต

บทที่ 5

อภิปรายผลและสรุปผล

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ศึกษาเย่เกเขมรสุรินทร์เพื่อเป็นบันทึกเชิงอนุรักษ์ในฐานะพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิต เป็นวิจัยเชิงคุณภาพกำหนดขอบเขตของการศึกษา 4 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านประชากร มุ่งเก็บข้อมูลกับผู้แสดงเย่เกเขมรทั้งในปัจจุบันและอดีต ผู้เชี่ยวชาญการแสดงเย่เก ลีเก และการแสดงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้อง 2. ด้านพื้นที่ มุ่งศึกษาคณะเย่เกเขมรบ้านผาง ต.ชุมแสง อําเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นเพียงคณะเดียวในปัจจุบันที่จัดแสดงได้เต็มรูปแบบ 3. ด้านเนื้อหา มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมา กระบวนท่ารำ รูปแบบการแสดง บทแสดง เพลงประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และจารีต พิธีกรรมและ 4. ด้านเวลา ผู้วิจัยศึกษาการแสดงเย่เกเขมรจังหวัดสุรินทร์ตั้งแต่อดีต จนถึง พ.ศ. 2564 โดยมีแผนการดำเนินงานรวม 3 ปี ตั้งแต่ปีการศึกษา 2562 ถึงปีการศึกษา 2564 ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และการดำเนินกิจกรรมภาคสนามด้วยวิธีการสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์ โดยสรุปดังนี้

5.1 อภิปรายผลการวิจัย

5.2 สรุปผลการวิจัย

5.3 บทส่งท้าย

5.4 ข้อเสนอแนะ

5.1 อภิปรายผลการวิจัย

เย่เกเขมรสุรินทร์ การแสดงพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เป็นมรดกร่วมของชุมชนที่ได้ร่วมคิด สร้าง พัฒนา ปรับเปลี่ยน จากต้นทางของการแสดงที่รับเอาวัฒนธรรมการแสดงลีเกเข้ามาในชุมชน และปรับเปลี่ยนองค์ประกอบต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับบริบทของชุมชนและตามทุนวัฒนธรรม เช่น ภาษาในการแสดง เครื่องแต่งกาย เรื่องที่แสดง ตลอดจนจารีตและพิธีกรรม เป็นต้น เมื่อคนในชุมชนรับมาแล้วนำมาปรับ พัฒนา ยอมรับ โดยคนในชุมชนด้วยกัน เกิดเป็นอัตลักษณ์ประจำกลุ่มวัฒนธรรม เมื่อนานเข้ากระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงเข้ามาสู่ชุมชน เย่เกเขมรที่เคยเป็นมหรสพสมโภชประจำชุมชนก็ค่อยๆ เสื่อมลง และจะสาบสูญไปตามกาลเวลา ผู้วิจัยดำเนินการศึกษา รวบรวมหลักฐาน ประวัติความเป็นมา เอกลักษณ์ และอัตลักษณ์ของการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์

เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การดำเนินการวิจัยที่ผู้วิจัยออกแบบกระบวนการให้มีความหลากหลายเพื่อให้ได้ข้อมูลและหลักฐานที่ชัดเจน ภายใต้การแก้ปัญหาในการทำกิจกรรมภาคสนามในช่วงเวลาของการระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) การปรับเปลี่ยนและดำเนินการตามมาตรการ แนวทางปฏิบัติ ประกาศ คำสั่งการควบคุมการแพร่ระบาดของโรค และความรับผิดชอบต่อสังคม การดำเนินการวิจัยที่เป็นกิจกรรมภาคสนามจึงปรับเปลี่ยนวันเวลา และความล่าช้าในการได้มาซึ่งข้อมูลของการบันทึกการแสดง และกลุ่มเป้าหมายที่กระจายอยู่ตามพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยต้องปรับตัว ปรับวิธี ให้เข้ากับสภาวะการณ์ทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในช่วงระยะเวลาของแผนการดำเนินงานวิจัย การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ข้อมูลหลากหลายแหล่งและหลายรูปแบบ ความครบครันของข้อมูล ผู้วิจัยหาข้อมูลพิสูจน์คำบอกเล่าของกลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงและสัมพันธ์กับข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิจัยทางศิลปะสอดคล้องกับที่ พรรัตน์ ดำรุง (2564) วิธีการวิจัยทางศิลปะ (Artistic Research) การวิจัยทางการแสดง การปฏิบัติการค้นคว้าข้อมูลจากครูผู้สอน ผู้ถ่ายทอดการแสดงจากครูสู่ศิษย์ ซึ่งเป็นการเรียนที่สั่งสมไว้ในตัวตน (Embodiment) การศึกษาถึงบทละคร ท่าทาง และกลเม็ดต่าง ๆ ในการแสดง รวมทั้งบริบททางสังคมและวัฒนธรรม กระบวนการถอดรื้อ เรียนรู้ สร้างความรู้ใหม่ การตั้งคำถามใหม่ ๆ เพื่อขยายขอบเขตงานและค้นหาข้อเท็จจริงตามที่ตั้งสมมติฐาน การตั้งคำถามในการวิจัย การออกแบบกระบวนการบันทึกข้อค้นพบ และการสกัดความรู้ที่รวบรวมในแต่ละช่วง ด้วยวิธีการบันทึกอย่างเป็นระบบ การหาข้อมูลจากเอกสารและการลงมือปฏิบัติเพื่อให้ได้ความรู้โดยตรงแก่ตัวบุคคล นำสิ่งที่เรียนรู้ เข้าใจ มาประมวล ตีความ วิเคราะห์ สังเคราะห์ แสดงถึงข้อค้นพบจากงานวิจัย การเชื่อมโยงประเด็นการศึกษาจากมุมกว้างสู่ประเด็นหลัก วิเคราะห์ความสัมพันธ์บริบทสังคมวัฒนธรรมการแสดง แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์และองค์ประกอบการแสดงที่เกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรม และวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นมรดกทางภูมิปัญญาของชุมชน กลุ่มวัฒนธรรม และประเทศชาติที่มีความแตกต่างกันออกไปตามบริบทแวดล้อม ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่แตกต่างกันและเหมือนกันตามกลุ่มวัฒนธรรมที่อยู่ในพื้นที่กลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความหลากหลายทางเชื้อชาติ ภาษา วัฒนธรรม และศิลปะการแสดงที่มีจุดมุ่งหมายหลัก 2 ประการ คือ เพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเพื่อความบันเทิงในกลุ่มชน มีความสอดคล้องกับ ปัญญา รุ่งเรือง (2558) อธิบายถึงดนตรีและศิลปะการแสดงอาเซียน มีทั้งดนตรีและการแสดงที่เป็นแบบแผน (Classical) และแบบท้องถิ่น (Regional) แต่ละประเทศมีความแตกต่างกันที่เป็นไปตามแนวคิดและวัฒนธรรม

ของผู้คนที่มีความเชื่อต่างกัน ตามสภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ โดยมีความเชื่อต่างกัน มีวิถีชีวิต และ รสนิยมต่างกัน สอดคล้องกับ Duangwiset และ D.Skar (2016) ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (Folk Performing Arts) มีความสำคัญในฐานะเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ของกลุ่มคน สถานการณ์ปัจจุบัน การแสดงพื้นบ้านหลายอย่างกำลังเลือนหาย ดังนั้น การศึกษาปัจจัยและเงื่อนไขต่างๆ ที่จะทำให้การแสดงพื้นบ้านคงอยู่หรือสูญหายไปจึงเป็นสิ่งสำคัญ และ สุกัญญา สมไพบูลย์ (2551) การแสดงพื้นบ้านนอกจากจะให้ความบันเทิงแล้ว ยังให้ข้อมูลความคิดเห็น และแสดงทัศนคติหรือคุณค่าด้านต่าง ๆ ด้วย สื่อพื้นบ้านจะแสดงถึงเอกลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นอย่างชัดเจน ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของราชอาณาจักรไทยที่ได้รับความนิยมและแพร่กระจายทางวัฒนธรรม มีอิทธิพลต่อการแสดงพื้นบ้านในภูมิภาคของราชอาณาจักรไทยและประเทศพื้นบ้าน คือ ลิเก ซึ่งการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีโครงสร้างการแสดงแบบลิเกจากกรุงเทพมหานคร และการแสดงละคอนยี่เกแบบราชอาณาจักรกัมพูชา โดยที่ลิเกเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องตามการเปลี่ยนแปลงของค่านิยมในสังคม และเป็นต้นแบบในกับกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ นำไปปรับใช้ พัฒนาให้สอดคล้องกับทุนทางวัฒนธรรมของตนเอง

การศึกษาในครั้งนี้ใช้แนวคิดและทฤษฎีนาฏกรรมพื้นบ้าน (Folk Performance) เป็นหลัก และใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรมเป็นแนวทางศึกษาถึงปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม และ การศึกษาถึงอัตลักษณ์ด้านศิลปะการแสดงของกลุ่มวัฒนธรรม การใช้แนวคิดทางนาฏกรรมพื้นบ้าน (Folk Performance) เนื่องด้วยการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นศิลปะการแสดงที่เกิดจากคนในชุมชน ประดิษฐ์สร้างสรรค์ ดัดแปลง และพัฒนาการแสดงจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มวัฒนธรรม การศึกษานาฏกรรมพื้นบ้านเป็นวิธีการศึกษาที่เน้นกิจกรรมภาคสนามที่เป็นการเก็บข้อมูลจากพื้นที่จริง ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ สังเกตการณ์ บันทึกข้อมูลในด้านต่าง ๆ และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างการบันทึกข้อมูล ปัจจัยสำคัญของการศึกษาเกี่ยวกับนาฏกรรมพื้นบ้านคือ ข้อมูลมีการเปลี่ยนแปลงและการให้ข้อมูลขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมในขณะนั้น การใช้ภาษาถิ่น การรู้ถึงขนบจารีตเป็นหัวใจสำคัญในการทำกิจกรรมภาคสนามอีกด้วย การศึกษาในครั้งนี้จึงใช้แนวคิดและทฤษฎีนาฏกรรมพื้นบ้าน เป็นแนวทางในการศึกษาการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในฐานะมรดกร่วมของคนในชุมชน ที่เกิดขึ้นเพื่อรับใช้คนในสังคมทั้งแบบส่วนตัวและแบบส่วนร่วม นาฏกรรมพื้นบ้านมีหลากหลายชนิดและรูปแบบที่เป็นไปตามสภาพภูมิวัฒนธรรมของแต่ละชุมชนที่แตกต่างกันออกไป จากการศึกษายี่เกเขมรสุรินทร์ตามแนวคิดนาฏกรรมพื้นบ้าน พบว่า ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นนาฏกรรมพื้นบ้านที่เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงของคนในชุมชน เกิดจากการประดิษฐ์พัฒนาขึ้นมาโดยใช้ภาษา

ท่าทาง ดนตรี การแต่งกาย เพื่อสื่อความหมายในระบบสัญลักษณ์ แสดงออกด้วยการเคลื่อนไหว ร่างกายประกอบจังหวะ ทำนองเพลง ดนตรี รวมไปถึงการเต้น การฟ้อนรำ การละเล่น ที่เป็นแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ อันสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ประเพณี และวัฒนธรรม เป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมของสังคมเขมรถิ่นไทยอีกด้วย การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์จึงเป็นการแสดงอีกประเภทของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ที่เกิดจากคนในชุมชนคิดหาเครื่องบันเทิงใจ การเลียนแบบ แล้วปรับปรุงเสริมแต่งให้ประณีต ละเอียดย ชับซ้อน งดงาม โดยอาศัยองค์ประกอบการแสดง เช่น เพลง ดนตรี เครื่องแต่งกาย และการแสดงออกทางร่างกาย เกิดเป็นงานนาฏกรรมที่สร้างความสุนทรีयरสให้กับผู้ชม ยี่เกเขมรสุรินทร์จึงเป็นนาฏกรรมพื้นบ้านที่สะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน และชุมชนมีวิธีการสืบทอด ถ่ายทอด และรักษาอัตลักษณ์ทางนาฏกรรมของตัวเอง และเป็นสิ่งที่สร้างความภูมิใจให้กับชุมชน

ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นนาฏกรรมพื้นบ้านที่เกิดขึ้นในชุมชนเขมรถิ่นไทย โดยที่ผู้วิจัยได้ดำเนินกิจกรรมภาคสนามบันทึกข้อมูลการแสดงของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ และดำเนินกิจกรรมภาคสนามเก็บข้อมูลในชุมชนเขมรถิ่นไทยที่มีคณะยี่เกเขมร ได้แก่ ชุมชนบ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ชุมชนบ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอปรางสา จังหวัดสุรินทร์ ชุมชนบ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ การเก็บข้อมูลในชุมชนยี่เกเขมรและนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ นอกจากใช้แนวคิดและทฤษฎีนาฏกรรมพื้นบ้านแล้วนั้น ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีทางคติชนวิทยาร่วมด้วย การเก็บข้อมูลแบบ Performance ไม่ได้เก็บข้อมูลเฉพาะการแสดงยี่เกเขมรเพียงอย่างเดียว แต่เก็บข้อมูลแวดล้อมอีกหลายประเภท เช่นบริบทก่อนการแสดง บริบทระหว่างการแสดง และบริบทหลังการแสดง ซึ่งรวมความหมายว่าตัวข้อมูลที่นักคติชนบันทึกนั้นคือทั้งหมดของ storytelling event และการวิเคราะห์ข้อมูลแบบ Performance การตั้งข้อสังเกตเชิงวิเคราะห์ต่อการแสดงที่เกิดขึ้นในการแสดง ปัจจัยที่เกี่ยวข้องเช่น บทบาทของคนนอกที่มีผลต่อการแสดง การมองการแสดงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม การวิเคราะห์การแสดงในฐานะการสื่อความหมายทางวัฒนธรรม การให้รายละเอียดของบริบทการแสดง การใช้ทฤษฎีคติชนเป็นแนวทางการศึกษาการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งเป็นการแสดงที่มีรูปแบบละคร ใช้เรื่องราวในการแสดง บทเพลง คำร้อง ภาษา ที่เป็นเครื่องสะท้อนอัตลักษณ์ของการแสดงและชุมชนเขมรถิ่นไทย และผู้วิจัยใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรมเป็นแนวทางการศึกษา ยี่เกเขมรสุรินทร์ในฐานะวัฒนธรรมของชุมชน ศึกษาถึงรากฐานความเชื่อ พิธีกรรม ที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งต่าง ๆ ใน

ชุมชน เป็นวัฒนธรรมเฉพาะชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ประการสำคัญเนื่องด้วยวัฒนธรรมเป็นเครื่องสะท้อนอัตลักษณ์ของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการสะท้อนวัฒนธรรมของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี การศึกษาแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ผู้วิจัยนำแนวทางจากทฤษฎีมานุษยวิทยาวัฒนธรรมเพื่อทำความเข้าใจและอธิบายวิถีชีวิต ระบบความเชื่อ พิธีกรรม ภูมิปัญญา ภาษา และลักษณะทางสังคมวัฒนธรรม ความสัมพันธ์ของยี่เกเขมรสุรินทร์ กับชุมชน และการใช้ยี่เกเขมรเป็นมหรสพรับใช้สังคมเขมรถิ่นไทย สถานภาพการดำรงอยู่และแนวทางในการสงวนรักษาให้อยู่ในฐานะมรดกร่วมของชุมชน จากการศึกษาการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ด้วยวิธีการตามระเบียบวิธีวิจัย พร้อมทั้งแนวคิดและทฤษฎี เพื่ออธิบายถึงประวัติความเป็นมา ขั้นตอนการแสดง การรำ องค์ประกอบการแสดง และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

การศึกษาด้านประวัติความเป็นมาของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีข้อค้นพบถึงประวัติศาสตร์การกำเนิดยี่เกเขมรที่จังหวัดสุรินทร์อยู่ 2 ประการ คือ การรับอิทธิพลการแสดงละครยี่เกจากประเทศกัมพูชา ซึ่งประเทศกัมพูชาอาจได้รับอิทธิพลการแสดงยี่เกทรงเครื่องช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 และการรับอิทธิพลจากการเส้นทางรถไฟที่กระจายจากกรุงเทพมหานครสู่ภูมิภาค การแสดงยี่เกที่เป็นต้นแบบจากกรุงเทพมหานครได้แพร่กระจายสู่ท้องถิ่นต่าง ๆ ในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน ผู้วิจัยอนุมานช่วงเวลาการเกิดยี่เกเขมรในพื้นที่อีสานตอนใต้ของประเทศไทย ประมาณ พ.ศ. 2425 โดยอนุมาน พ.ศ. จาก 1. การสัมภาษณ์นางสวิง มุ่งดี หัวหน้า คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) อายุ 77 ปี ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูเหิร ซึ่งเสียชีวิตเมื่อปี พ.ศ. 2564 ในอายุ 88 ปี โดยที่ครูเหิร ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูก๊วง และครูปลิง (ผู้วิจัยสัมภาษณ์นางสวิง มุ่งดี ไม่ทราบอายุของครูก๊วง และครูปลิง และ พ.ศ. ที่เสียชีวิต) (สวิง มุ่งดี, 24 ตุลาคม 2564) 2. จากการศึกษาประวัติการทางรถไฟ อิทธิพลแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเลืกตามเส้นทางรถไฟ ซึ่งวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2469 รถไฟขบวนแรกถึงจังหวัดสุรินทร์ (ไพบูลย์ สุนทรารักษ์, 2561) 3. จากการศึกษาบันทึกความทรงจำหลังเปิดพิธีการเดินรถไฟที่สถานีเมืองสุรินทร์ พ.ศ. 2469 ของนายญาติ ไหวดี (อดีตสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร) มีชาวบ้านนิยมชมการแสดงเลืกกันมาก มีการจัดทำวิกิเลหรือโรงละครเลืก เพื่อเปิดแสดงได้รับค่าชม เป็นการหารายได้แข่งกับโรงภาพยนตร์ (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2554) และ 4. จากการศึกษาการติดต่อค้าขายของผู้คนระหว่างราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชาซึ่งมี พ.ศ. 2447 แบ่งเขตแดนไทย-กัมพูชา ตามอนุสัญญาสยาม-ฝรั่งเศส ฉบับลงวันที่ 13 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1904 ส่งผลให้การไปมาหาสู่ระหว่างผู้คนลำบากและต้องปฏิบัติตามกฎหมายระหว่างประเทศ (กรมสนธิสัญญาและกฎหมาย, 2565) เมื่อพิจารณาจากสภาพภูมิศาสตร์ของ

ประเทศไทยและประเทศกัมพูชาที่มีช่องเขาพนมดงรักเป็นเส้นทางติดต่อ เชื่อมต่อความสัมพันธ์มาตั้งแต่โบราณ ผู้คนในกลุ่มวัฒนธรรมมอญ-เขมร มีความใกล้ชิดและเข้าใจกันด้วยภาษาและบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน การติดต่อระหว่างผู้คนจังหวัดสุรินทร์ในพื้นที่อีสานตอนล่างของประเทศไทยและกลุ่มจังหวัดทางภาคเหนือของประเทศกัมพูชา เช่น จังหวัดเสียมเรียบ จังหวัดอุดรธานี เป็นต้น ส่งผลให้ในช่วงเวลาหนึ่งที่มีการแสดงยี่เกได้รับความนิยมในประเทศกัมพูชา ทำให้ศิลปินหรือผู้ที่ชื่นชอบได้รับเอาความรู้ รูปแบบ องค์ประกอบการแสดงมาปรับใช้และแสดงถึงความแปลกใหม่ของมหรสพบันเทิงในชุมชนจนได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้นที่สังคมชาวเขมรในพื้นที่ประเทศไทย ผู้วิจัยรวบรวมหลักฐาน ประวัติความเป็นมาของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยที่มีการติดต่อ หยิบยืม ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนและสิ่งใหม่ที่ได้รับมาจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นซึ่งสอดคล้องกับที่งามพิศ สัตย์สงวน (2538) ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม การติดต่อระหว่างวัฒนธรรม (acculturation) การติดต่อทางวัฒนธรรมเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ผู้คน 2 กลุ่มวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันมาติดต่อกัน ซึ่งแต่ละกลุ่มอาจส่งผลอิทธิพลซึ่งกันและกันได้ การติดต่อกันเรื่อย ๆ มีผลทำให้แบบแผนวัฒนธรรมดั้งเดิมของวัฒนธรรมหนึ่งหรือทั้งสองวัฒนธรรมเปลี่ยนไป และถือเป็นกระบวนการปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมใหม่ การผสมผสานทางวัฒนธรรม (assimilation) เป็นผลมาจากกาติดต่อกันระหว่างวัฒนธรรม ที่เป็นปัจเจกชนหรือกลุ่มบุคคลกลุ่มต่าง ๆ แทนที่วัฒนธรรมของตนเองด้วยวัฒนธรรมอื่น และสอดคล้องกับที่นิยพรรณ (พลวัฒน์) วรณศิริ (2550) การหยิบยืมทางวัฒนธรรม (cultural borrowing or interchange) เกิดขึ้นหลังจากที่วัฒนธรรมต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบกัน ย่อมมีการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันขึ้น การที่บุคคลจากต่างวัฒนธรรมมาสัมพันธ์กันย่อมหาทางที่จะแลกเปลี่ยนความเข้าใจซึ่งกันและกันเสมอ การผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural integration) เกิดขึ้นหลักจากการพบกัน สัมผัสกัน หยิบยืมแลกเปลี่ยนในระยะเวลาที่สม่ำเสมอและยาวนานพอสมควร วัฒนธรรมทั้งสองจะผสมผสานปะปนกันหมด แต่ก็ยังรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมของใครไม่ถึงกับปนกันจนแยกไม่ออก

ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นอภิมหรสพที่ได้รับความนิยมและปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมของชาวเขมรในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ที่รับเอาการแสดงจากวัฒนธรรมอื่นมาพัฒนา ปรับใช้ ที่เป็นผลของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการแสดงลิเกและละคอนยี่เก เมื่อพิจารณาจากสภาพทางภูมิศาสตร์ โครงสร้างทางวัฒนธรรมของสังคมชาวเขมรในจังหวัดสุรินทร์ ที่มีความสัมพันธ์กับสังคมชาวเขมรในประเทศกัมพูชา การรับเอาวัฒนธรรมการแสดงยี่เกจากกัมพูชา หรือจากลิเกแบบอย่างกรุงเทพมหานครผ่านยี่เกแบบกัมพูชา อันเป็นการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและการคลี่คลาย

วัฒนธรรมอย่างเห็นได้ชัดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งสอดคล้องกับอมรา พงศาพิชญ์ (2533) การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม กลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมคล้ายกันจะเป็นกลุ่มชนที่มีความสนิทสนมและมีความสัมพันธ์กันมาก่อน การแพร่กระจายออกไปของวัฒนธรรมเพราะคนย้ายถิ่นฐานและนำเอาวัฒนธรรมติดตัวไปด้วย หรือเพราะคนจากถิ่นอื่นมาติดใจวัฒนธรรมของคนกลุ่มนี้ และขอยืมวัฒนธรรมไปใช้ การแพร่กระจายของวัฒนธรรมการรับใหม่ย่อมมีผลต่อโครงสร้างของสังคมและวัฒนธรรมเดิม และสอดคล้องกับยศ สันตสมบัติ (2559) การเปลี่ยนแปลงอาจเป็นผลมาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (diffusion) ความคิดและค่านิยมที่มาจากวัฒนธรรมอื่นและมีอิทธิพลก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการยอมรับในวัฒนธรรมเขา การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์จึงเป็นผลผลิตของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การปรับเปลี่ยนรูปแบบและองค์ประกอบให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมบริบททางวัฒนธรรมของชุมชน อีกทั้งยี่เกเขมรสุรินทร์ถือเป็นตะกอนทางวัฒนธรรมที่ยังคงหลงเหลือให้เห็นรากฐานการแสดงแบบดั้งเดิมของการแสดงยี่เกแบบดั้งเดิมหรือต้นแบบ อย่างเช่น ลิเกทรงเครื่องที่เป็นต้นเค้าของการแสดงลิเกในภูมิภาคต่าง ๆ การแสดงยี่เกเขมรยังคงแสดงแบบละครผสมการฟ้อนรำ ใช้กลองรำมะนาหรือกลองหน้าเดียวบรรเลงหลักในการแสดง สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่เป็นรากฐานเดียวกันของวัฒนธรรมกลองรำมะนา เช่น มะโหย่ง โนรา ลำตัด ลิเกทรงเครื่อง และการแสดงที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบ คล้ายคลึงไปตามบริบทและข้อจำกัดของแต่ละพื้นที่ สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ สนิทสนม แลกเปลี่ยน และคัดสรรสิ่งที่ได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้น มาพัฒนาด้วยภูมิรู้ ทักษะทางวัฒนธรรม และเพื่อแสวงหาสิ่งแปลกใหม่มาใช้สังคมในฐานะมรดกสืบทอดประจำกลุ่มวัฒนธรรม

ยี่เกเขมรสุรินทร์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่นนำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ผู้วิจัยยกตัวอย่างองค์ประกอบการแสดงสำคัญ คือ รูปแบบเครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพลการแสดงและการแต่งกายอย่างลิเกทรงเครื่องจากไทยและละครยี่เกจากกัมพูชาที่คณะยี่เกเขมรสุรินทร์นำมาดัดแปลงและปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมของชุมชน รูปแบบเครื่องแต่งกายยังสะท้อนถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านผ้าและเครื่องประดับของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เช่น เครื่องประดับศีรษะที่มีโครงสร้างรูปทรงแบบขลุ่ย มงกุฎ เครื่องประดับกรองคอและสังวาลสร้อยประดับมีโครงสร้างและรูปแบบในลักษณะเครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่อง ในส่วนของผ้านุ่งใช้ผ้าไหมพื้นเมืองชนิดที่ทอด้วยเทคนิคและลวดลายพิเศษ คือ ผ้าโฮลบุรุษ ผ้าโฮลสตรี ผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ และผ้าหางกระรอก ซึ่งผ้าเหล่านี้สำหรับใช้ในวาระพิเศษของวัฒนธรรมเครื่องนุ่งห่มของชาวเขมรถิ่นไทย ผลการวิจัยในครั้งนี้สอดคล้องกับงานวิจัยของสุรพล วิรุฬห์รักษ์

(2522) ศึกษาเกี่ยวกับลิเกที่พบว่า เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 6 สังวาลดอกใหญ่ขึ้น จนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนดอกแต่ละด้านไม่แน่นอน แก้วก็มีสีบก็มี และเครื่องแต่งกายตัวนาง เสื้อเป็นผ้าเยียรบับ แขนสั้นมีระบาย ใช้สังวาลอย่างตัวพระ และสอดคล้องงานวิจัยของโครงการ เผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ (2523) ศึกษาเกี่ยวกับการแต่งกายของการแสดง ลิเกทรงเครื่องที่พบว่า ลิเกทรงเครื่องตัวพระ (ที่เป็นกษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับโจงกระเบน สวมเสื้อ เยียรบับ มีสังวาลเป็นแผงเต็มหน้าอก ทำด้วยโลหะประดับเพชร เป็นรูปกลม ๆ มีสายโยงเกี่ยวกัน ตลอด ศีรษะสวมปิ่นจุเหรีญยอดแหลม สวมถุงเท้ายาวและกำไลเท้า และตัวนาง (กษัตริย์) นุ่งผ้า เยียรบับจีบหน้า สวมเสื้อและสไบ มีสังวาลและโบว์เพชรแทนอินทนูของตัวพระ สวมมงกุฎกษัตริย์ (เหมือนกระบี่หน้ามียอด) สวมถุงเท้าและกำไลเท้า และตัวประกอบอื่น ๆ แล้วแต่บท จะดูได้จาก เครื่องสวมศีรษะ ถ้าเป็นฤๅษี ก็ไม่แต่งตัวใช้ครองผ้าเฉย ๆ ตัวเสนาาก็สวมแต่เสื้อคอปิด ไม่มี เครื่องประดับ และสอดคล้องกับงานวิจัยของสุรัตน์ จงดา (2556) ศึกษาเกี่ยวกับศิลปะกรรมพัสดรา ภรณ์โขนละคร ที่พบว่า การใช้ลูกปัดในการประดับเครื่องแต่งกาย ซึ่งลูกปัดวัสดุที่นำมาเจาะรูตรง กลางร้อยเชือกประดับตกแต่ง ลูกปัดมักทำมาจากวัสดุหลายอย่าง เช่น หิน รัตนชาติ โลหะ แก้ว เป็นต้น ลูกปัดที่ใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายนั้นพบการนำมาปักเครื่องแต่งกายตั้งแต่สมัยโบราณ ในกรุง รัตนโกสินทร์พบนำมาปักในผ้าทรงสะพักเจ้านาย ชุดเครื่องแต่งกายหุ่นวังหน้า เครื่องโขน ละคร โบราณ จากผลการวิจัยที่สอดคล้องงานวิจัยข้างต้นนั้น ผู้วิจัยให้ความเห็นว่าเครื่องแต่งกายของการ แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่มีรูปแบบโครงสร้างที่คล้ายกับเครื่องแต่งกายการแสดงลิเกทรงเครื่อง อาจเป็น ผลที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกทรงเครื่องทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งยี่เกเขมรได้รับเอาวัฒนธรรม การแสดงจากที่อื่นมาดัดแปลง ผสมผสาน ให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเองและให้ชุมชนสามารถรับชม และเข้าใจในเรื่องการแสดง เช่น การใช้ภาษาเขมรในการสื่อสารเนื่องด้วยคนในชุมชนพูดภาษาเขมร ถิ่นไทย การใช้ผ้าและเครื่องแต่งกายที่มีในชุมชน แต่ยังคงโครงสร้างและรูปแบบเครื่องแต่งกายตาม ลักษณะและบทบาทของตัวละครในเรื่องนั้น เป็นต้น รูปแบบเครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีการปรับและพัฒนาโดยใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในชุมชนและคัดสรรผ้าและเครื่องประดับที่เป็นวัฒนธรรม ดั้งเดิมมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับบทบาทในการแสดง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ที่เป็นตัว หลักของการแสดง ใช้ผ้าปุมซึ่งเป็นผ้าชนิดดีของแต่ละครัวเรือนที่มีไว้ใช้ในวาระพิเศษ เป็นต้น การศึกษครั้งนี้พบว่าเครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรมีความน่าเป็นห่วงใกล้สูญหายไปตามกาลเวลา ด้วยปัจจัยการเลิกทำการแสดงและการเปลี่ยนไปใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบอื่น เช่น การสวมกระโปรง และกางเกง เป็นต้น

ยี่เกเขมรสุรินทร์นอกจากเป็นเครื่องมหรสพบันเทิงรับใช้ชุมชนกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ยังเป็นเครื่องบ่งชี้ภูมิศาสตร์วัฒนธรรม สะท้อนวิถีชีวิต ระบบความคิดความเชื่อ พิธีกรรม ภาษา ดนตรี และภูมิปัญญาด้านศิลปหัตถกรรม อันเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย สอดคล้องกับยศ สัตตสมบัติ (2559) การศึกษาทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม พื้นฐานที่สำคัญของวัฒนธรรมที่เป็นความคิดร่วม (shared ideas) เป็นสิ่งที่มนุษย์เรียนรู้ (culture is learned) เปรียบเสมือนมรดกทางสังคม ได้รับการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนรุ่นหนึ่ง ผ่านการถ่ายทอดกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม การใช้สัญลักษณ์ (symbol) เพื่อให้ความหมายและความเข้าใจ วัฒนธรรมเป็นองค์รวมของความรู้และภูมิปัญญาของคนในสังคมนั้น การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ก็เช่นเดียวกัน เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของชุมชนยี่เกเขมร ที่ได้ร่วมกันพัฒนา ปรับเปลี่ยน และประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกับบริบทสังคมวัฒนธรรมของตนจนกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตน เช่น การใช้ภาษาถิ่น การใช้เครื่องแต่งกายที่เป็นทุนทางวัฒนธรรมของชุมชน การใช้ดนตรีและทำนองเพลงทั้งแบบที่รับอิทธิพลยี่เกมา เช่น เพลงเซ็ด เพลงสร้อยสน ทำนองเพลงพื้นเมือง เช่น จังกวงขุมมู๊ด (คุกเข้า) รำเปรย (รำพาย) เป็นต้น การสืบทอดการแสดงที่ถ่ายทอดความรู้ในด้านต่าง ๆ เป็นการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น จากสมาชิกในครอบครัว เครือญาติ และคนในชุมชน การใช้สัญลักษณ์ทางการแสดง เช่น เครื่องแต่งกายของตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด ให้มีความแตกต่างทั้งโครงสร้าง วัสดุ และลวดลาย เพื่อแสดงให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงฐานะ บทบาทของตัวละคร เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จึงเป็นวัฒนธรรมที่เป็นมรดกร่วมของคณะยี่เกและชุมชนที่คณะยี่เกตั้งถิ่นฐาน

ภาวะวิกฤตของยี่เกเขมรสุรินทร์ที่มีความเสี่ยงต่อการสาบสูญไปตามกาลเวลา จึงเป็นปัจจัยสำคัญในการศึกษาครั้งนี้ เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สงวนรักษา โดยสอดคล้องกับแนวคิดการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมของธนิ เลิศชาญฤทธิ์ (2559) การอนุรักษ์และสงวนรักษาทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน ควรมุ่งเน้นที่การรักษาจิตวิญญาณ สำนึก หรือความเป็นตัวตนของทรัพยากรวัฒนธรรม และวิธีการอนุรักษ์ทรัพยากรวัฒนธรรม โดยการใช้ผู้เชี่ยวชาญ เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสม เพื่อรักษาความโดดเด่นและจิตวิญญาณของทรัพยากรวัฒนธรรมนั้นไว้ สอดคล้องกับที่มารีเลน่า อลิวิฮาโต (2561) การสงวนรักษาระดับสากลและอื่น ๆ (global preservation and beyond) การศึกษาอย่างเป็นระบบของวัฒนธรรมของมนุษย์ กลุ่มชนพื้นเมืองดั้งเดิม ชนเผ่าทั่วโลก รวมทั้งศิลปะพื้นเมืองของเกษตรกรในพื้นที่ชนบท ความต้องการศึกษาและบันทึกประเพณีท้องถิ่นจารีต และภาษาเกิดขึ้น เป็นการบันทึกความหลากหลายของมนุษย์ซึ่งกำลังสูญหายไปตามกาลเวลาในยุคสมัยใหม่ ภายใต้การเติบโตอย่างรวดเร็วของการพัฒนาทางเศรษฐกิจ และการเป็นประเทศ

อุตสาหกรรมได้คุกคามวัสดุทางวัฒนธรรมพื้นเมือง และประเพณีที่หลงเหลือจากอดีต สิ่งเหล่านี้จึงจำเป็นต้องสงวนรักษาด้วยกฎหมาย การศึกษา และการตรวจสอบข้อมูลต่าง ๆ การพยายามทำความเข้าใจว่าการศึกษาและการปกป้องอดีต ทั้งเป็นกายภาพและไม่เป็นกายภาพ อาจเป็นประโยชน์ต่อสาธารณะด้วยการสร้างสรรค์ และปกป้องคุ้มครองสัญลักษณ์และสิ่งที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ ความเสี่ยงต่อการสูญหายเป็นประเด็นสำคัญอย่างหนึ่งในการกำหนดกรอบความคิดเกี่ยวกับมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ และยังสอดคล้องกับงานพิศ สัตย์สงวน (2538) สัมพันธภาพทางวัฒนธรรม (cultural relativity) วัฒนธรรมแต่ละสังคมมีลักษณะเฉพาะตัว มีเอกลักษณ์ของตัวเองที่ไม่เหมือนของสังคมอื่น วัฒนธรรมของแต่ละสังคมจึงแตกต่างกันออกไปตามสภาพแวดล้อมของสังคมนั้น วัฒนธรรมจึงควรศึกษาและเข้าใจไปตามสภาพแวดล้อมของสังคมนั้น การศึกษาในครั้งนี้นี้จึงเป็นการรวบรวมหลักฐานและเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์อย่างมีระบบและครอบคลุมทุกด้านที่เกี่ยวข้อง เป็นการบันทึกข้อมูลและองค์ความรู้การแสดงยี่เกเขมรที่กำลังจะสาบสูญไปตามกาลเวลาในยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว ซึ่งสอดคล้องกับปรีดี ปลื้มสำราญกิจ และฟ้า วิไลขำ (2561) แหล่งเรียนรู้ที่มีคุณค่าและสร้างสรรค์สังคมแห่งการเรียนรู้ เชื่อมโยงทางกาลเวลา สร้างความรู้และสร้างความตระหนักถึงจริยธรรมและศีลธรรม วัฒนธรรมการดำรงชีวิตโดยการใช้ทรัพยากรร่วมกันและแลกเปลี่ยนกัน รวบถึงรับรู้ความเป็นมาของตนเอง การสำนึกในความเป็นชนชาติ ก่อให้เกิดความรักและการสืบต่อมรดกทางวัฒนธรรม และสอดคล้องกับปณิดา สระวาสี (2554) การอนุรักษ์และปกป้องมรดกวัฒนธรรมเหล่านั้นจะยั่งยืนได้ก็ต่อเมื่อเริ่มมาจากฐานความรู้ของคนในท้องถิ่นอย่างแท้จริง และที่สำคัญคือมาจากพื้นฐานความต้องการของเจ้าของวัฒนธรรมเอง ชุมชนมีส่วนร่วมในการพยายามปกป้องรักษา เป็นการฟื้นฟูและอนุรักษ์ที่ตรงกับความต้องการของชุมชน อีกทั้งสอดคล้องกับราชกิจจานุเบกษา (2563) พิพิธภัณฑน์มีชีวิตเป็นการรวบรวมข้อมูลวิถีวัฒนธรรมที่ดี สร้างแหล่งเรียนรู้เสมือนจริง ที่สร้างความเข้าใจเรื่องราวประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม วิถีชีวิตคนไทยทั้งชาติ ส่งเสริม เผยแพร่ มรดกทางศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทย พัฒนาและเผยแพร่องค์ความรู้ ผลิตผลของชุมชนในพื้นที่มรดกทางวัฒนธรรม ส่งเสริมการเรียนรู้ผ่านสารสนเทศทางศิลปศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีให้เข้าใจง่าย เข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์สมบัติของชาติ

5.2 สรุปผลการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่า การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นที่นิยมในการแสดงเป็นมหรสพสมโภชในงาน เทศกาล ประเพณี ของชุมชนเขมรในพื้นที่อีสานตอนใต้ พบคณะยี่เกเขมรอยู่มากที่จังหวัดสุรินทร์ จากการสำรวจข้อมูลจำนวนคณะยี่เกเขมรอยู่ในจังหวัดสุรินทร์มีจำนวน 16 คณะกระจายในพื้นที่อำเภอจอมพระ อำเภอปราสาทและอำเภอเมืองสุรินทร์ ปัจจุบันเหลือคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ที่มีสมาชิกครบทุกฝ่ายสามารถจัดการแสดงได้แบบดั้งเดิม แต่มีข้อจำกัดเรื่องเวลาการแสดงในบั้นทั้งเรื่องซึ่งต้องใช้เวลาถึง 2 คืน เหลือเพียงการแสดงในช่วงเวลา 3-5 ชั่วโมง และการแสดงสาธิตเพื่อนำเสนอถึงการแสดงยี่เกเขมรโดยตัดตอนหรือคัดสรรเพียงการแสดงที่เป็นการรำเพื่ออวดความสามารถของคณะยี่เกมาสาคิดในโอกาสต่าง ๆ และยังคงรักษารูปแบบประกอบการแสดงต่าง ๆ ของยี่เกเขมร และสืบทอดการแสดงโดยเครือญาติเท่านั้น

ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นการแสดงพื้นบ้านในชุมชนเขมรถิ่นไทย ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการแสดงลิเกทรงเครื่องของไทยและละครยี่เกของกัมพูชา อนุমানประมาณ พ.ศ. 2425 เมื่อรับอิทธิพลการแสดงเข้าสู่ชุมชนมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ พัฒนาการแสดงและองค์ประกอบการแสดงให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมเดิมของชุมชนจนกลายเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีผู้แสดงได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด และผู้รำประกอบบท ผู้แสดงต้องสามารถขับร้องได้เป็นอย่างดี และสามารถแสดงได้ทุกบทบาทแทนผู้อื่นได้ทุกเมื่อ ผู้แสดงเป็นสายตระกูล และเครือญาติในชุมชน โดยที่ขั้นตอนการแสดงเริ่มด้วยการล้อมวงร้องไห้คร่ำการร้องและรำโหมโรง การอวดความสามารถ การเบิกตัวละคร และดำเนินเรื่องรูปแบบแบบละคร มีการร้องรำเข้าบทดำเนินเรื่อง เช่น บทรัก บทโศก บทชมธรรมชาติ เป็นต้น จบด้วยการร้องและรำอำลา อวยพร ซึ่งเรื่องที่นิยมแสดงมี 2 รูปแบบ คือ แบบละครนอก ได้แก่ ท้าวพรหมหัตถ์ ลักษณะวงศ์และแบบนิทานพื้นบ้าน ได้แก่ นางบัวตุม โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแสดง ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีการรำประกอบด้วยการรำใช้บท การรำชุด การรำออกตัว และการรำเกี่ยว เน้นการรำที่ผู้รำประกอบบท รำอยู่ด้านหลังผู้แสดงหลักตลอดการดำเนินเรื่อง ทำรำพร้อมเพรียงและสอดคล้องกับท่ารำของผู้แสดงหลัก และผู้แสดงเบ็ดเตล็ดใช้ท่าทางตามลักษณะของตัวละคร ได้แก่ ฤๅษียักษ์ ลิง โดยใช้ผู้ชายแสดงเท่านั้น ในด้านเครื่องดนตรีบรรเลงหลัก คือ กลองรำมะนาและปี่ใน มีเพลงที่ใช้สำหรับรำและดำเนินเรื่อง เช่น เพลงจิ้งกิ้งขญมลูต (ไห้วครุ) เพลงแถวโรง (รำใช้บท) เพลงพระอินทร์ (รำเบิกตัว) เพลงลาโรง (รำชุด) เป็นต้น เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายแบ่งตามบทบาทและลักษณะ

ของผู้แสดง ตัวพระ ตัวนาง สวมมงกุฎ ชฎา ผู้รำประกอบบทสวมกระบังหน้า สวมเสื้อและกรองคอที่ร้อยด้วยลูกปัดเป็นพวงระย้า ส่วนตัวเบ็ดเตล็ด ฤๅษี ยักษ์ ลิง มีหน้ากากปิดหน้าตามลักษณะตัวละคร ผู้แสดงทุกคนนุ่งผ้าไหมพื้นบ้านตามเพศของตัวละคร ในการแสดงมีการใช้อุปกรณ์แสดงทำจากไม้ น้ำหนักเบา ได้แก่ ไม้เท้าสำหรับฤๅษี ตรีบองสำหรับยักษ์ ปืนสำหรับนายพราน ในการแสดงแต่ละครั้งมีการปลูกโรงแสดงมี 2 รูปแบบ ได้แก่ แบบกิ่งถาวรและแบบชั่วคราวตามที่เจ้าภาพจัดทำให้ โรงแสดงแบ่งพื้นที่สำหรับเป็นที่พักผู้แสดง และสำหรับแสดงซึ่งด้านข้างสำหรับนักดนตรี และพื้นที่โล่งสำหรับแสดง การปลูกโรงไม่หันหน้าไปทิศตะวันตกและไม่แสดงใต้ถุนบ้าน คณะเย็กเคราพและปฏิบัติบูชาต่อครู เทพเจ้า ด้วยพิธีกรรมที่ต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ได้แก่ การเซ่นไหว้และร้องเพลงบูชาครู การรำ และร้องเพลงบูชาเทพเจ้า การเสกน้ำมันต์และแป้งผัดหน้า และข้อปฏิบัติของผู้แสดง

การแสดงเย็กเคราพสุรินทร์มีการสืบทอดการแสดงด้วยสายตระกูลและเครือญาติในชุมชน ด้วยรูปแบบการแสดงเป็นแบบละคร การใช้ภาษาเขมรถิ่นที่เข้าใจยากสำหรับคนรุ่นใหม่และคนนอกชุมชน การใช้การแสดงเป็นมหรสพที่มีพิธีกรรมเป็นเครื่องกำหนดแนวทางปฏิบัติ โดยที่รูปแบบการแสดงมุ่งเน้นที่การรำ การร้อง การไหว้ครู ไม่ได้มุ่งเน้นที่เรื่องมากหนักมีโครงเรื่องสำหรับแสดง เลือกแสดงที่เฉพาะตอนที่นิยม หรือสอดคล้องกับงานแสดง ในการแสดงมีการด้นสดปฏิพากย์ การใช้สำเนียงเพลง สำเนียงเพลงปี่เป็นตัวนำ และมีกลองร่ำมะนาเป็นตัวจังหวะ เสียงเป็นแบบเขมรถิ่น ซึ่งเป็นหัวใจของการแสดง มีความต่างกับลิเกเขมรที่เล่นในปัจจุบันซึ่งมีอิทธิพลจากภาคกลางและหมอลำ อีกทั้งการใช้ลูกคู่ หรือผู้รำประกอบบทในการแสดง ซึ่งเป็นรูปแบบของลิเกโบราณที่ยี่เกเขมรยังคงรักษาดั้งแบบวัฒนธรรมลิเกที่แพร่กระจายสู่พื้นที่ต่าง ๆ การแต่งกายของผู้แสดงยังสะท้อนถึงวัฒนธรรมลูกปัดในการประดับตามเครื่องแต่งกาย การถัก ร้อย ปัก และเครื่องประดับศีรษะ หน้ากากเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายในการแสดงของกลุ่มวัฒนธรรมในคาบสมุทรมลายู ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นการแสดงพื้นบ้านอีกประเภทที่เป็นมหรสพรับใช้ชุมชนเขมร-กูย ในพื้นที่อีสานตอนใต้ และปรับเปลี่ยนรูปแบบให้สอดคล้องกับความนิยมของสังคม ปัจจัยและเหตุผลทั้งภายในและภายนอกที่ส่งผลให้ยี่เกเขมรสุรินทร์แบบดั้งเดิมอยู่ในสถานภาพใกล้สูญสูญ สถานะของคณะยี่เกเขมรสุรินทร์จากมหรสพสมโภชลดเหลือเพียงการจัดสาธิตในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ยี่เกเขมรสุรินทร์ถือเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย จากการประกอบสร้างการแสดงขึ้นมาโดยคนในชุมชนที่รับเอาวัฒนธรรมอื่นมาพัฒนา ปรับใช้ ประยุกต์ และคัดสรรทุนทางวัฒนธรรมมาใช้อย่างเหมาะสมและไม่เปลี่ยนสาระสำคัญของการแสดงที่เป็นมหรสพบันเทิง บ่งชี้ทั้งด้านภาษา ทำนองเพลง ขั้นตอนการแสดง เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และพิธีกรรม จึงเป็น

ศิลปะการแสดงอีกประเภทที่รวบรวมภูมิปัญญาของชาวเขมรถิ่นไทยมาประกอบสร้างเป็นการแสดง ยี่เกเขมร และดำรงไว้ซึ่งภาษาถิ่นที่นับวันมีการเปลี่ยนแปลงและไม่ใช้ภาษาถิ่นในชีวิตประจำวัน อีกทั้งงานศิลปหัตถกรรมทั้งผ้าทอ เครื่องเงิน ลูกปัด งานช่าง งานฝีมือ ในรูปแบบดั้งเดิมของวัฒนธรรมเขมรที่ใกล้สูญหาย แต่ยังคงปรากฏในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การอนุรักษ์ควบคู่กับการเผยแพร่การแสดง การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นการเผยแพร่ในระบบการศึกษาและการเผยแพร่การแสดงผลจากการศึกษาด้วยสื่อสังคมด้วยโปรแกรมต่าง ๆ การทดลองสร้างรายวิทยายี่เกเขมรสุรินทร์ขึ้นมาเพื่อใช้ในการเรียนการสอนทั้งหลักสูตรท้องถิ่น หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน และหลักสูตรระดับอุดมศึกษา เพื่อสร้างประสบการณ์เรียนรู้ ปฏิบัติการ บูรณาการความรู้ระหว่างสถานศึกษาและชุมชนยี่เกเขมร สร้างศิลปินทายาทยี่เกเขมรรุ่นใหม่เพื่อสืบทอดการแสดง อันจะเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรไม่ให้ขาดช่วงของผู้สืบทอด สร้างความยั่งยืนไม่ให้ยี่เกเขมรสุรินทร์สาบสูญไปตามกาลเวลา

การบันทึกเชิงอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นการสงวนรักษามรดกทางภูมิปัญญา วัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ให้ดำรงอยู่คู่กับสังคมอีสานใต้ไปอย่างยาวนาน และการศึกษาเพื่อจัดระบบข้อมูลที่มีความคลุมเครือและองค์ความรู้ที่จะถูกคุกคามด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและปัจจัยของศิลปินที่มีอายุมากขึ้นและจำนวนน้อยลงไปตามกาลเวลา การอนุรักษ์ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นอีกแนวทางที่เกิดจากการศึกษาในด้านต่าง ๆ เพื่อสงวนรักษาสัมพันธภาพทางวัฒนธรรมของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่มีลักษณะเฉพาะตัว เอกลักษณ์ของตนเองที่มีความสอดคล้องกับบริบททางสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมของชุมชนเขมรถิ่นไทย อีกทั้งสะท้อนถึงความเป็นชาติพันธุ์นิยม (ethnocentrism) สร้างความภาคภูมิใจในกลุ่มวัฒนธรรมหรือชุมชนยี่เกเขมร การอุทิศตนของคณะยี่เกเพื่อสืบทอดการแสดง ฝึกซ้อมการแสดงให้กับสมาชิกเครือญาติและชุมชนอย่างเต็มที่ และเกิดการสนับสนุนการรักษาเพื่อคงสภาพเดิม สร้างความตระหนักรู้ให้กับเยาวชนและสมาชิกในชุมชน เพื่อให้มีส่วนร่วมในการสืบทอด รักษา และส่งเสริมให้การแสดงยี่เกเขมรยังดำรงอยู่ในชุมชน

ยี่เกเขมรสุรินทร์ถือเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย จากการประกอบสร้างการแสดงขึ้นมาโดยคนในชุมชนที่รับเอาวัฒนธรรมอื่นมาพัฒนา ปรับใช้ ประยุกต์ และคัดสรรทุนทางวัฒนธรรมมาใช้อย่างเหมาะสมและไม่เปลี่ยนสาระสำคัญของการแสดงที่เป็นมรดกสืบทอด บ่งชี้ทั้งด้านภาษา ทำนองเพลง ขั้นตอนการแสดง เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และพิธีกรรม จึงเป็นศิลปะการแสดงอีกประเภทที่รวบรวมภูมิปัญญาของชาวเขมรถิ่นไทยมาประกอบสร้างเป็นการแสดง

ยี่เกเขมร และดำรงไว้ซึ่งภาษาถิ่นที่นับวันมีการเปลี่ยนแปลงและไม่ใช้ภาษาถิ่นในชีวิตประจำวัน อีกทั้งงานศิลปหัตถกรรมทั้งผ้าทอ เครื่องเงิน ลูกปัด งานช่าง งานฝีมือ ในรูปแบบดั้งเดิมของวัฒนธรรมเขมรที่ใกล้สูญหาย แต่ยังคงปรากฏในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การอนุรักษ์ควบคู่กับการเผยแพร่การแสดง การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นการเผยแพร่ในระบบการศึกษาและการเผยแพร่การแสดงผลจากการศึกษาด้วยสื่อสังคมด้วยโปรแกรมต่าง ๆ การทดลองสร้างรายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์ขึ้นมาเพื่อใช้ในการเรียนการสอนทั้งหลักสูตรท้องถิ่น หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน และหลักสูตรระดับอุดมศึกษา เพื่อสร้างประสบการณ์เรียนรู้ ปฏิบัติการ บูรณาการความรู้ระหว่างสถานศึกษาและชุมชนยี่เกเขมร สร้างศิลปินทายาทยี่เกเขมรรุ่นใหม่เพื่อสืบทอดการแสดง อันจะเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงยี่เกเขมรไม่ให้ขาดช่วงของผู้สืบทอด สร้างความยั่งยืนไม่ให้ยี่เกเขมรสุรินทร์สาบสูญไปตามกาลเวลา

ชุมชนยี่เกเขมรสุรินทร์เปรียบเสมือนพิพิธภัณฑ์มีชีวิต เป็นแหล่งเรียนรู้การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยที่ชุมชนมีความเคลื่อนไหว ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์อยู่ตลอดเวลา ภายในชุมชนมีบรรยากาศของวิถีชีวิต การสาธิต และถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นอีกพื้นที่การเรียนรู้มรดกทางวัฒนธรรมด้านการแสดงพื้นบ้าน อีกทั้งคนในชุมชนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และสืบทอดการแสดง และเป็นตัวแทนทางด้านวัฒนธรรมของชุมชนและกลุ่มวัฒนธรรมในฐานะตัวแทนมรดกวัฒนธรรมของชุมชน เผยแพร่นำเสนอสู่สาธารณชนให้รับรู้ถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน สร้างความภาคภูมิใจและตระหนักรู้คุณค่าให้แก่คนภายในและภายนอกชุมชน

5.3 บทส่งท้าย

ศิลปะการแสดงพื้นเมืองเขมรถิ่นไทยเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิวัฒนธรรม สะท้อนลักษณะทางสังคมเกษตรกรรม ความสำคัญ ความสัมพันธ์ของระบบเครือญาติ การพึ่งพาธรรมชาติ อำนาจเหนือธรรมชาติ และอำนาจของผีบรรพบุรุษ หลากหลายเรื่องราวของความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ความศรัทธา สะท้อนผ่านศิลปะการแสดงพื้นเมือง การตราตรึงงานเกษตรกรรม ความทุกข์ยาก การรอคอยความอุดมสมบูรณ์จากธรรมชาติ ความหวังให้ชีวิตประสบแต่ความสุข เกิดเป็นการแสดงพื้นเมืองหลากหลายประเภทที่เกิดจากการมีส่วนร่วมระหว่างคนในครอบครัวและชุมชน การมีโอกาสดำเนินการแสดงออก และสร้างสรรค์ความบันเทิงร่วมกันในชุมชน ศิลปะการแสดงพื้นเมืองจึงเป็นมรดกร่วมของชุมชนที่รับใช้ความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม และมหรสพบันเทิง ความหลากหลายของศิลปะการแสดงพื้นเมืองเขมรถิ่นไทย เกิดจากการพัฒนารูปแบบการแสดงที่มีความสัมพันธ์กับพิธีกรรม ประเพณี

ปัจเจกบุคคล และชุมชน ศิลปะการแสดงพื้นเมืองเขมรถิ่นไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองทั้งรูปแบบการแสดง ภาษา ดนตรี เพลง และองค์ประกอบการแสดงจากงานศิลปหัตถกรรมทั้งด้านผ้าไหม เครื่องเงิน ประกอบสร้างอยู่ในศิลปะการแสดงพื้นเมืองที่แสดงถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยได้เป็นอย่างดี

ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีกประเภทที่รับใช้ชาวบ้านทั่วไปในกลุ่มวัฒนธรรมเขมร มีความพิเศษในที่มาของการแสดง การรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมอื่นนำมาพัฒนา ปรับใช้ ประยุกต์ และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามทุนทางวัฒนธรรมของชุมชน การพัฒนาการแสดงพร้อมกับการคลี่คลายออกจากโครงสร้างลักษณะการแสดงแบบเดิม เพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคม ยี่เกเขมรสุรินทร์นอกจากจะให้ความบันเทิง เป็นมหรสพสมโภชในประเพณี เทศกาล งานบุญแล้วนั้น ยังแสดงให้เห็นถึงคุณค่าในด้านต่าง ๆ ของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นละครพื้นเมืองและการฟ้อนรำประกอบการแสดง โครงสร้างและลักษณะการแสดงคล้ายกับละครรำแบบดั้งเดิมของไทย รูปแบบการแสดงที่มีเอกลักษณ์คือ การดำเนินเรื่องตามบทละครที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูยี่เก การด้นบทร้อง บทเจรจา ดำเนินเรื่องที่สอดแทรกการฟ้อนรำ และตลกจากผู้แสดงเปิดเตล็ด การใช้ภาษาถิ่นในการดำเนินเรื่อง และการปรับเปลี่ยนคลี่คลายรูปแบบขององค์ประกอบการแสดงให้สอดคล้องกับค่านิยมของผู้ชมที่เป็นชาวพื้นเมืองเขมรถิ่นไทย เนื้อหาเรื่องราวการแสดงนอกจากเป็นวรรณกรรมที่รับมาพร้อมกับการแสดง และวรรณกรรมพื้นเมืองยังมีเนื้อหาที่สอดแทรกคำสอนทางพระพุทธศาสนา ความเชื่อ วิถีชีวิต แนวทางการใช้ชีวิต และคำสอนในการดำเนินชีวิต ซึ่งเป็นบรรทัดฐานทางสังคมเขมรถิ่นไทย เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้และเกิดสาระแก่ชีวิตพร้อมกับความบันเทิง ยี่เกเขมรสุรินทร์นอกจากให้ความบันเทิงในฐานะมหรสพแห่งกลุ่มวัฒนธรรม ยังเป็นอาชีพที่คณะยี่เกและเครือญาติสายตระกูลยี่เกเขมรได้สืบทอดและใช้คุณูปการจากความรู้ที่ถือเป็นมรดกแห่งสายตระกูล ในการประกอบอาชีพ เลี้ยงดูครอบครัว และสร้างรายได้ให้กับเครือญาติในชุมชน การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้รับความนิยมจนเกิดการแสดงหลายคณะขึ้นมา การรับงานตามการว่าจ้าง การแสดงเพื่อเก็บค่าชม ความนิยมชมการแสดงยี่เกเขมรสะท้อนถึงค่านิยม สภาพเศรษฐกิจของสังคมอีสานใต้ในช่วงเวลานั้นได้เป็นอย่างดี ก่อนที่ยี่เกเขมรจะถูกลดความนิยมตามสภาวะการณ์ของการเปลี่ยนแปลงทางความบันเทิงของสังคม ยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นอีกปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมบันเทิงของสังคมอีสานใต้ที่บันทึกอยู่ในความทรงจำของชาวเขมรถิ่นไทย

ยี่เกเขมรถิ่นไทยมีความหมายอีกมิติหนึ่งในฐานะสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม รวมศาสตร์และศิลป์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่เกิดจากปรากฏการณ์การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตามเส้นทางของความนิยมการแสดงลิเกแบบกรุงเทพมหานคร และแบบละครยี่เกัมพูชา ที่ถือเป็นการแสดงแปลกใหม่ของชาวพื้นเมืองเขมรที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ในช่วงเวลานั้น ยี่เกเขมรสุรินทร์ดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมบันเทิงเป็นเสมือนตะกอนทางวัฒนธรรมที่ยังคงตกค้างให้เห็นถึงความดั้งเดิมของการแสดงละครพื้นเมืองอย่างลิเกรูปแบบดั้งเดิมและวัฒนธรรมการติกลองรำมะนาประกอบการแสดง การใช้ผู้แสดงที่เป็นเพศชายในการแสดงทุกบทละคร การดำเนินเรื่องจากไหว้ครู โหมโรง ดำเนินเรื่อง ลาโรง มีบทรัก บทโศก เกี่ยวพาราสี และเรื่องราวอิทธิฤทธิ์ของบทละครต่าง ๆ เป็นต้น ยี่เกเขมรสุรินทร์ยังคงรักษาลักษณะและรูปแบบละครพื้นเมือง และองค์ประกอบศิลป์ที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมดั้งเดิมที่รับเอาต้นแบบมาปรับใช้กับทุนทางวัฒนธรรม ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคม และปัจจัยสำคัญของการขาดช่วงในการสืบทอดความรู้ในการแสดงยี่เกเขมรทั้งในสายตระกูลและเครือข่ายในชุมชน เป็นภาวะวิกฤตที่คณะยี่เกเขมรกำลังประสบถึงภัยคุกคามและความเสี่ยงที่จะสาบสูญไปตามกาลเวลา

การศึกษาการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นอีกแนวทางหนึ่งเพื่ออนุรักษ์มรดกทางนาฏกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย การเปิดพื้นที่ให้มีการจัดการแสดงยี่เกเขมร ในโอกาสและในระดับต่าง ๆ ที่กว้างขวางมากขึ้น ทั้งในรูปแบบการแสดงแบบเต็มรูปแบบและจัดแสดงนำเสนอบางส่วนบางตอนตามความเหมาะสม การให้การสนับสนุน ช่วยเหลือ และผลักดันให้หน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชน สถานศึกษาในทุกระดับ โดยเฉพาะในเขตพื้นที่อีสานตอนล่าง ได้เรียนรู้ ฝึกปฏิบัติ และแสดงยี่เกเขมรเพื่อเป็นการปลูกฝังและสร้างความตระหนักรู้ทางวัฒนธรรม และการส่งเสริมให้มีการเรียนรู้การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มากขึ้นในทุกกลุ่มช่วงวัย การสร้างศิลปินรุ่นใหม่ขึ้นอย่างต่อเนื่อง อีกวิธีการที่สำคัญคือการมีส่วนร่วมของชุมชนในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู เผยแพร่ และสืบทอดการแสดงให้คงอยู่คู่ชุมชน โดยคนในชุมชนต้องมีบทบาทสำคัญในการสร้างแนวทางในการปกป้องและสืบทอดองค์ความรู้ รวมทั้งสถานศึกษาและหน่วยงานในพื้นที่ การปลูกฝังในเยาวชนในชุมชนรับรู้ถึงความสำคัญ และสามารถอนุรักษ์ พัฒนา ต่อยอด ด้วยวิธีแห่งการพัฒนาขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ การยกระดับการแสดงเพื่อรับใช้การท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและมิติต่าง ๆ ความนิยมทางสังคม สร้างมูลค่าเพิ่ม พัฒนาและส่งเสริมคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนด้วยทุนทางวัฒนธรรมยี่เกเขมรสุรินทร์ การส่งเสริมและสนับสนุนให้ชุมชนเขมรได้ใช้ทุนทางวัฒนธรรมการแสดงยี่เกเขมรเป็นเครื่องช่วยพัฒนาชุมชน การให้คนใน

ชุมชนได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ สืบทอด และถ่ายทอดการแสดง สร้างความตระหนักรู้ในการสงวนรักษา เชื่อมโยงการร่วมมือจากชุมชน วัด โรงเรียน ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมยี่เกเขมรสุรินทร์ ในฐานะพิพิธภัณฑ์มีชีวิต

5.4 ข้อเสนอแนะ

5.4.1 การศึกษาวรรณกรรมการแสดงของการแสดงยี่เกเขมรทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา ควรมีการศึกษาเฉพาะเรื่องวรรณกรรม สิ่งสำคัญในการแสดงยี่เกเขมร ที่แสดงถึงประวัติศาสตร์ ความสัมพันธ์ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม และแสดงถึงมรดกทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จากปัญหาสำคัญคือการขาดช่วงในการสืบทอด และด้านการแสดงที่ตัดทอนระยะเวลาในการแสดง ทำให้การนำเสนอถึงวรรณกรรมการแสดงน้อยลงและส่งผลกระทบต่ออนาคตอาจสูญหายไปตามตัวแปรต่าง ๆ ในการแสดง การศึกษาเฉพาะด้านวรรณกรรมการแสดงยี่เกเขมรจึงเป็นประการสำคัญที่ควรมีการศึกษาและบันทึกอย่างเป็นระบบ

5.4.2 การศึกษาถึงองค์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ควรมีการศึกษาที่มุ่งเน้นถึงการจัดสร้างเครื่องแต่งกาย วัสดุ อุปกรณ์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวนการจัดสร้างเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมที่ใกล้สูญหาย เนื่องด้วยเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีรูปแบบ โครงสร้าง ที่มีความพิเศษจากเครื่องแต่งกายของการแสดงพื้นเมืองของกลุ่มวัฒนธรรมในจังหวัดสุรินทร์ ความพิเศษของเครื่องแต่งกายที่อดีตมีการสรรหาวัสดุอุปกรณ์จากแหล่งอื่นที่ชุมชนไม่สามารถทำได้ เช่น ลูกบิด แก้ว เลื่อมเงินทอง กระຈกสี เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์และความนิยมที่รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมนอกชุมชนเขมรถิ่นไทย

5.4.3 การส่งเสริมการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ให้เป็นที่รู้จักและมีโอกาสแสดงวาระต่าง ๆ การส่งเสริมให้หน่วยงานภาครัฐและเอกชนให้ความสำคัญกับการแสดงยี่เกเขมร ในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม และส่งเสริมให้เกิดการอนุรักษ์ ถ่ายทอด สืบทอด แก่เยาวชนในชุมชนและผู้สนใจ เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแสดงยี่เกเขมรแบบยั่งยืน

5.4.4 การพัฒนารูปแบบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแสดงสร้างสรรค์ที่ได้รูปแบบและแนวคิดมาจากการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อเป็นการพัฒนา ต่อยอดการแสดงให้มีความหลากหลายมากขึ้น ให้เกิดความสอดคล้องกับสมัยนิยมและการเข้าถึงซึ่งภาษาและวรรณกรรมการแสดง

บรรณานุกรม

- Chrey Srey Leun. (2018). *Yike Drama has a history and features are rarely known* (ឆ្នេរ
យ៉ៃកេមានប្រវត្តិ និងចំណុចពិសេស កម្រមានអ្នកដឹង). <https://news.sabay.com.kh/article/1050734>.
- D'Indochine, D. (1920-1929). *COGNAT RAYMOND*.
- Duangwises, N., & D.Skar, L. (2016). *The Folk Performing Arts in ASEAN*. **Bangkok:**
Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.
- Heywood, D. (2008). *Cambodian Dance Celebration of the Gods*. **Thailand:** River
Books Co., Ltd.
- kravel, T. (1997). *Yike and bassac theaters*. **Phnom Penh** Royal University of Fine
Arts.
- Miller, E., & Williams, S. (2008). *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*.
Routledge.
- musique, E. F. S. d.
https://collection.efeo.fr/ws/web/app/collection/record/293930?vc=ePkh4LF7w6yelGA1iKG5MTD24V5CTpBG5qbQOpGU1INWf5oZWSpHL7xQsjGuCECKZGheS07MTcpPAZbqKYl5kJIRHuAA78NOOA%24%24&fbclid=IwAR1ymqUm0WcHXO0mZFWLf7nExEHL8pbv83nXh5r2sHz_1N1JjR5KaiuWc
- Phon, C. (2003). *Khmer performing arts*. **Phnom Penh:** Phnom Penh Art.
- Pisey Art. (2017). *Experts: Yike Art is getting weaker, successors* (អ្នកជំនាញ៖ សិល្បៈយ៉ៃកេកំពុងខ្សោយ
អ្នកបន្តជំនាញ). <https://www.lotus-radio.com/yike-lacks-of-new-generation>.
- Robert, T. (2002). *Rehabilitation and preservation of Cambodian performing arts: final
project report*. **Cambodia:** Ministry of Culture and Fine Arts.
- Yousof, G.-S. (1994). *Dictionary of Traditional South-East Asian Theatre*. **United
States:** Oxford University Press, New York.
- กนิษฐา เทพสุด. (2550). การปรับประสานสื่อพื้นบ้าน “ลิเก” ผ่านทางสื่อโทรทัศน์: กรณีศึกษารายการลิเกรวมดาว
ดารา ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5. มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์]. กรุงเทพฯ.
- กรมพระยาดำรงฯ. (2505). สารานุกรมเด็ก เล่มที่ 17. **กรุงเทพฯ:** องค์การคำคุณุสสภา.
- กรมวิชาการ. (2545). การวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน. **กรุงเทพฯ:** ม.ป.พ.

กรมศิลปากร. (2511). ตำราทางวิทยาศาสตร์. **กรุงเทพฯ:** กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2558). นิทานคำกลอนสุนทรภู่. **กรุงเทพฯ:** เอ็ดดิสัน เพลส โพรวด์กส์ จำกัด.

กรมศิลปากร. (2563). กิจกรรมทวิปัญญา การแสดงลิเกทรงเครื่อง เรื่อง "พระหันอากาศ ตอน ต้องคำสาป.

กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (2562). มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปีพุทธศักราช 2562.

กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี ประเทศไทย. (2558). ดนตรีและนาฏศิลป์อาเซียน ในโครงการเฉลิมพระ

เกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสทรงเจริญพระชนมายุ 5 รอบ 2

เมษายน 2558. **กรุงเทพฯ:** กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย).

กรมสนธิสัญญาและกฎหมาย. (2565). ตามอนุสัญญาสยาม-ฝรั่งเศส ฉบับลงวันที่ 13 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1904. กรม

สนธิสัญญาและกฎหมาย. <https://treaties.mfa.go.th/>

กระทรวงมหาดไทย, กระทรวงศึกษาธิการ, & กรมศิลปากร. (2544). วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์

เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กาญจนา แก้วเทพ. (2560). เครื่องมือทำงานวัฒนธรรมชุมชนและสื่อพิธีกรรมศึกษา (พิมพ์ครั้งที่3 ed.).

กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (2544). วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์

และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

คณะเย่เกเซอร์เสกสุนทรศิลป์ สุรินทร์. (2565). ฉากเย่เกเซอร์ [สัมภาษณ์]. บ้านเสกแอ ต.ตาอ้อ อ.เมือง จ.

สุรินทร์.

คณะลิเกส.ชั้นใต้ศิลป์ สุรินทร์. (2565). <https://i.ytimg.com/vi/-rB1KXyv7S8/maxresdefault.jpg>

คณะสังเวมัจจุราช สุรินทร์. (2565). <https://www.youtube.com/watch?v=dDg-9lthNO8>

คะนิงนิตย์ ไสยโสภณ, & ประทีป แชร้มย์. (2556). วรรณกรรมเพลงพื้นบ้านกันตรึม: กรณีศึกษาการเปลี่ยนแปลงที่

สัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมรตามแนวชายแดนไทย-กัมพูชา. **กรุงเทพฯ:**

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

ศีกฤทธิ ปราโมช. (2515). การแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย. In ศีกฤทธิ ปราโมชและคณะ (Ed.), ลักษณะไทย :

ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

ศีกฤทธิ ปราโมช และคณะ. (2551). ลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

เครือจิต ศรีบุญนาถ. (2534). การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ มหาวิทยาลัย

มหาสารคาม].

เครือจิต ศรีบุญนาถ. (2554). ตำรานาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน. มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์. โครงการจัดทำ

ตำราและงานวิจัยเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มหาวิทยาลัยราชภัฏกลุ่มภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.

โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย กระทรวงศึกษาธิการ. (2523). วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2516). ดนตรีไทย เล่มที่ 1 เรื่องที่ 9. **กรุงเทพฯ:** มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2546). สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 27. **กรุงเทพฯ:** โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฉบับเสริมการเรียนรู้.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2561). สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม1. **กรุงเทพฯ:** โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฉบับเสริมการเรียนรู้.

ไพจิตร ดีสม. (6 มกราคม 2563). ยี่เกอีสานใต้ [สัมภาษณ์]. บ้านดงมัน ต.คอโค อ.เมือง จ.สุรินทร์.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2538). หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์ธรรมสภา.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2520). เพลงพื้นเมืองอีสาน (พิมพ์ครั้งที่4 ed.). **กรุงเทพฯ:** การศาสนา.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2524). ยี่เก จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล". **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

เจษฎา เนตรพลับ. (2558). นาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

ใจทิพย์ เชื้อรัตนพงษ์. (2539). การพัฒนาหลักสูตร: หลักการและแนวปฏิบัติ. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์อัสสัม เพรส.

ชรัตน์ เสริมทรัพย์. (2550). ลิเกเขมร มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์]. สุรินทร์.

ชรัตน์ เสริมทรัพย์. (2560). ลิเกเขมร มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์]. สุรินทร์.

ชวโรจน์ วัลย์เมธี. (2556). การศึกษาความสัมพันธ์ของนาฏศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและพื้นบ้านของไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. (2532). ศิลปะการฟ้อนอีสาน. **มหาสารคาม:** สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, & อานันท์ กาญจนพันธ์. (2526). ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เล่ม1 (พิมพ์ครั้งที่2 ed.). **กรุงเทพฯ:** สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.

เชิดศักดิ์ ฉายถวิล. (19 พฤษภาคม 2564). ยี่เกอีสานใต้ [สัมภาษณ์]. มหาวิทยาลัยราชภัฏศรีสะเกษ.

ไชยยศ วันอุทา. (2550). การสืบสานการแสดงแสดงลิเกกลองยาว บ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์.

กรุงเทพฯ: งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2550.

ชะปแว พม่า. (2565). <https://web.facebook.com/CultureWay>

- ธนบดี ฅนอมเมือง. (19 พฤษภาคม 2564). ยี่เกเขมรแบบประยุกต์ [สัมภาษณ์]. บ้านบุ ต.จรเข้มาก อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์.
- ธนพชร นุตสาระ. (2558). ลิเกล้านนา. **กรุงเทพฯ**: โครงการทุนอุดหนุนวิจัยจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.
- ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. (2537). ลิเก ละคร โขน หนัง ของไทย. **กรุงเทพฯ**: สำนักพิมพ์หอสมุดกลาง09.
- ธนัชร กิตติก้อง. (2563). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพอร์ฟอร์แมนซ์. **ขอนแก่น**: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ธนิ เลิศชาญฤทธิ. (2559). การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม. **กรุงเทพฯ**: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).
- ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์. (2540). โนราตัวอ่อน. **สงขลา**: สำนักศิลป์และวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา.
- ธีรพันธุ์ จันทร์เจริญ. (2547). มัดหมี่มัดใจ สายใยวัฒนธรรมเขมร ลาว ไทย. **กรุงเทพฯ**: มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน.
- ธีรศิลป์, ย. (2551). ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ. In ศิกฤติ ปราโมช (Ed.), ลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- นงคณัฐ ไพโรบลยกิจ. (2541). ลิเก. **กรุงเทพฯ**: เอส.ที.พี.เวิลด์ มีเดีย จำกัด.
- นราฤทธิ เอี่ยมศิริ. (2560). ธุรกิจการแสดงนาฏศิลป์ ณ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.
- นฤมล ธีรวัฒน์, & คณะ. (2551). มองพม่าผ่านขเวดากอง. **เชียงใหม่**: ซิลค์เวอร์ม.
- นางเสียด เจาะดี. (2564). ยี่เกเขมรบ้านโคกทม [สัมภาษณ์]. บ้านโคกทม ต.โคกยาง อ.ปราสาท จ.สุรินทร์.
- นิยพรรณ (พลวัฒน์) วรรณศิริ. (2550). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. **กรุงเทพฯ**: เอ็กสเปอร์เน็ท.
- บารอง อินโดนีเซีย. (2565). <https://www.pantipboy.com/wp-content/uploads/2020/05/ระบำบารง-735x400.jpg>
- บุปผาชาติ อุปถัมภ์นารกร. (2542). นาฏศิลป์พื้นเมือง. **กรุงเทพฯ**: สถาบันราชภัฏธนบุรี.
- บุษกร บินทสันต์, & ชำคม พรประสิทธิ์. (2558). มโนรีอีสานใต้. **กรุงเทพฯ**: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- บุษกร บินทสันต์, ชำคม พรประสิทธิ์, & ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2556). กันตรึม. **กรุงเทพฯ**: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปณิดา สรวาสี. (2554). บทบาทของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในการรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้. . พิพิธภัณฑ์ในประเทศไทย ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).
- ประภาส ขวัญประดับ. (2559). ลิเกป่า. In กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (Ed.), ศิลปะการแสดง: มรดกภูมิปัญญาทาง

- วัฒนธรรมของชาติ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมภ์.
- ปราศรัย ปานทอง. (23 ตุลาคม 2564). โรงแสดงยี่เกเขมร [สัมภาษณ์]. บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.
- ปรีดาพร ศรีเมือง. (2560). การสื่อสารอัตลักษณ์และบทบาททางสังคมของลิเกไทใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.
- ปรีดี ปลื้มสำราญกิจ, & ฟา วิไลขา. (2561). พิพิธภัณฑสถานแห่งการเรียนรู้เพื่อพัฒนาผู้เรียนในศตวรรษที่ 21. วารสารห้องสมุด, 62(1).
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2558). ดนตรีและนาฏศิลป์อาเซียน ในโครงการเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสทรงเจริญพระชนมายุ 5 รอบ 2 เมษายน 2558. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย).
- เปรมสิริ ศักดิ์สูง, & คณะ. (2550). ลิเกฮูลู: การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบ และการพัฒนาศักยภาพ. กรุงเทพฯ: โครงการอุดหนุนวิจัยจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.
- เผ่าทอง ทองเจือ. (2558). สมปักปทุมภูมิผ้าเขมร-ไทย จากราชสำนักสู่สามัญ. กรุงเทพฯ: เนติกุลการพิมพ์.
- แผนที่จังหวัดสุรินทร์. (2564). <https://sites.google.com/site/jirawanwatttrong/surinthr/kh-thi-tang-xanakhet-phumiprathes>
- พงศธร ยอดดำเนิน. (2560). พัฒนาการเรีอมนกันตรึม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.
- พรรธน์ ดำรุ่ง. (2562). ข้ามศาสตร์ ข้ามเวลา. In. นนทบุรี: ภาพพิมพ์.
- พรรธน์ ดำรุ่ง. (2564). วิจัยการแต่ง: สร้างความรู้ใหม่ด้วยการทำละคร. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.
- พรศิริ ถนอมกุล. (2554). สายใยนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย. กรุงเทพฯ: ศิลปากร.
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2513). จดหมายเหตุนพระราชนิพนธ์วัน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาที่ 22 พิมพ์เผยแพร่ พ.ศ. 2513. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ. (2545). พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และปรับปรุง พ.ศ. 2545. กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ.
- พล ปานทอง. (2565). การจ้างคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ [สัมภาษณ์]. บ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.
- พลาดิษฐ์ ลัทธิธัญกิจ. (2545). ลิเก. นนทบุรี: สำนักพิมพ์บัณฑิตสยาม.
- พลาดิษฐ์ สิทธิธัญกิจ. (2545). ลิเก. นนทบุรี: สำนักพิมพ์บัณฑิตสยาม.
- พิรพงศ์ เสนไสย. (2546). การวิจัยทางนาฏศิลป์. มหาสารคาม: สาขาวิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- พิรพงศ์ เสนไสย. (2562). นาฏศิลป์ตะวันออก. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.
- พิระพัฒน์ พามา. (4 มกราคม 2563a). ยี่เกเขมร [สัมภาษณ์]. บ้านกระหม ต.นาบัว อ.เมือง จ.สุรินทร์.

พิระพัฒน์ พามา. (4 มกราคม 2563b). ยี่เกเขมรสุรินทร์ [สัมภาษณ์]. บ้านกระหม ต.นาบัว อ.เมือง จ.สุรินทร์.
 เพลิน บันเทิงใจ. (1 เมษายน 2564). ประวัติบ้านผาง [สัมภาษณ์]. บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.
 ไพบุลย์ สุนทรารักษ์. (2561). ขวารถไฟ เมื่อปี 2469. In อัญญาณ์ ชาติ (Ed.), ร้อยเรื่องเมืองสุรินทร์. สุรินทร์:
 สำนักพิมพ์เมืองสุรินทร์.
 ฟ่อนนางแก้ว ประเทศลาว. (2565).

<http://2g.pantip.com/cafe/gallery/topic/G2563788/G2563788-23.jpg>

ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2553). แนวความคิดพื้นฐานทาง
 สังคมและวัฒนธรรม. **เชียงใหม่:** ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์
 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภูมิจิตร เรืองเดช. (2548). ระบายแมร์. **บุรีรัมย์:** โรงพิมพ์วินัย.

ภูมิจิตร เรืองเดช, & คณะ. (2550). การละเล่นกันตรึมเพลงพื้นบ้านชาวไทยเขมร. **กรุงเทพฯ:** การละเล่นกันตรึม
 เพลงพื้นบ้านชาวไทยเขมร.

มณี เทพาขมภู. (2553). ลิเก: การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจ
 พอเพียง. **กรุงเทพฯ:** โครงการทุนอุดหนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวง
 วัฒนธรรม.

มนตรี ตราโมท. (2497). การละเล่นของไทย. **กรุงเทพฯ:** พระจันทร์.

มะโหย่ง ประเทศไทย. (2565). <https://i.ytimg.com/vi/9AX7pcV-cL8/maxresdefault.jpg>

มะโหย่ง มาเลเซีย. (2565).

https://assets.nst.com.my/images/articles/25nt15makyong_1521937834.jpg

มารีเลน่า อลิวิอาโต. (2561). มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพกับพิพิธภัณฑ์: มุมมองใหม่ในการอนุรักษ์ทาง
 วัฒนธรรม. **กรุงเทพฯ:** ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

มาลินี ดิลกวนิช. (2543). ระบายและละครในเอเชีย. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2557). โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์
 แผ่นดินไทย. **กรุงเทพฯ:** แพลน โมทีฟ.

ยศ สันตสมบัติ. (2559). มนุษย์กับวัฒนธรรม. **กรุงเทพฯ:** สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยศ บริสุทธิ์. (2558). การศึกษาชุมชน: แนวคิดฐานการวิจัย และกระบวนการทางวิทยาศาสตร์. **ขอนแก่น:** โรง
 พิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ยศ สัตตสมบัติ. (2559). มนุษย์กับวัฒนธรรม (พิมพ์ครั้งที่ 4 ed.). **กรุงเทพฯ:** สำนักพิมพ์
 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. (2539). การฟ้อนอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

- โยเดียชาติจี พม่า. (2565). <https://scontent.fbkk51.fna.fbcdn.net>
- ราชกิจจานุเบกษา. (2563). ประกาศนายทะเบียนมูลนิธิ กรุงเทพมหานคร เรื่อง จดทะเบียนจัดตั้ง “มูลนิธิพิพิธภัณฑสถานมีชีวิต”. กรุงเทพฯ: ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 137 ตอนที่ 21 ง หน้า 91.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). คู่มือระบบเขียนภาษาเขมรถิ่นไทยอักษรไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.
- เรณู โกศินานนท์. (2545). นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- ละคอนยี่เก กัมพูชา. (2565). <https://www.facebook.com/CambodiaKhmer-Culture-to-the-world-110022814081648/photos/pcb.236593194757942/236592938091301>
- ละมุน บรรเทงใจ. (24 ตุลาคม 2564). ยี่เกเขมรบ้านผาง [สัมภาษณ์]. บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.
- ลำตัดคณะหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล. (2565). <https://lh3.googleusercontent.com>
- ลิเกคณะไชยามิตรชัย. (2565). <https://i.ytimg.com/vi/TWQWwJW5quo/maxresdefault.jpg>
- ลิเกโคราชแบบดั้งเดิม. (2565). <https://www.facebook.com/korat.in.the.past>
- ลิเกไทใหญ่ อำเภอลำปาง จังหวัดแม่ฮ่องสอน. (2565). <https://f.ptcdn.info/351/025/000/1415449729-NOP2124-o.jpg>
- ลิเกฮูลู ประเทศไทย. (2565). https://sites.google.com/site/nadsilpthisiphakh/_/rsrc/1472762551793/phakhti/li-ke-hulu/2_1.jpg?height=286&width=532
- วันทนี ม่วงบุญ. (2559). ลิเกทรงเครื่อง. In กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (Ed.), ศิลปะการแสดง: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมภ์.
- วิชา เขวาศิลป์. (2541). ลำตัด. กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏจันทรเกษม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.
- วิราณี แฉ่นทอง. (2551). การรำในพิธีทำศพแบบนทศิลป์ในอุบลราชธานี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.
- วิโรจน์ เอี่ยมสุข, & สงบ บุญคล้าย. (2551). ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคอีสาน. In ศักดิ์สิทธิ์ ปราโมช (Ed.), ลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- วิณา วิสเพ็ญ. (2549). วรรณคดีการละคร. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.
- ศรัณยพัชร ศรีเพ็ญ. (2563). กระบวนการสืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านลิเกเขมร จังหวัดสุรินทร์. บัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์, 14(3), 148-164.
- ศานติ รักดีคำ. (2550). ศาสดาแลบง: วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ พัฒนาการ และความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.
- ศิราพร ณ ถลาง. (2555). อารักษ์บ้าน-อารักษ์เมือง การดำรงอยู่ของความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับผีอารักษ์ในวิถีชีวิตไทย-ไทในปัจจุบัน. ไทยศึกษา, 8(1), 41-68.

ศิริพร ณ ถลาง. (2563). ทฤษฎีจิตวิทยา วิถีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน-นิทานพื้นบ้าน (พิมพ์ครั้งที่ 4 ed.).

กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริ ผาสุก. (2536). สุนทรืชมรดกโลกทางวัฒนธรรมในประเทศไทย. **กรุงเทพฯ:** เอส แอนด์ จี กราฟฟิค.

ศิริชัย ทัพขวา, & สมคิด สุขเอิบ. (2561). ผลกระทบทางเศรษฐกิจและสังคมจากการพัฒนารูปแบบการแสดงหมอลำ
หมู่เชิงธุรกิจ. มจร สังคมศาสตร์ปริทรรศน์ 7(4), 277-285.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2558). การประชุมวิชาการนานาชาติ การแสดงพื้นบ้านในอาเซียน เฉลิมพระเกียรติ
สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในโอกาสฉลองพระชนมายุ 5 รอบ 2 เมษายน 2558.

กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์. (2527). เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์.

กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2563a). สารานุกรมสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ฉบับรวมพิมพ์จากหนังสืออนุสรณ์ผู้วายชนม์ (10 เล่มชุด)) ภายหลังพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุ
วัดติวงศ์ และสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ภาคที่ 37). **นนทบุรี:** พิมพ์ดี.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2563b). สารานุกรมสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ฉบับรวมพิมพ์จากหนังสืออนุสรณ์ผู้วายชนม์ (10 เล่มชุด)) ภายหลังพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุ
วัดติวงศ์ และสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ภาคที่ 38). **นนทบุรี:** พิมพ์ดี.

สมาคมครูศาสตร์สัมพันธ์. (2553). ปาฐกถาเกียรติยศ พิพิธภัณฑสถานที่มีชีวิต สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงแสดงในโอกาสฉลองอายุ 100 ปี ศาสตราจารย์ ท่านผู้หญิง
พูนทรัพย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา. **กรุงเทพฯ:** สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ (พว).

สมาคมศิลปินขับซอล้านนา. (2564).

สวิง มั่งดี. (5 มกราคม 2563). ยี่เกเขมรคณะบ้านผาง [สัมภาษณ์]. บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.

สวิง มั่งดี. (24 ตุลาคม 2564). ยี่เกเขมรคณะบ้านผาง [สัมภาษณ์]. บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.

สวิง มั่งดี, & ละมุน บรรเทงใจ. (18 พฤษภาคม พ.ศ. 2565). นิทานพื้นบ้านเรื่องนางบัวตม [สัมภาษณ์]. บ้านผาง
ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2542). ศิลปะการแสดงของไทย. **กรุงเทพฯ:** สำนักงาน
คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เขตการศึกษา 11. (2538). การแสดงพื้นบ้านอีสานใต้: ภาพสะท้อน
สังคมและวัฒนธรรม. **ม.ป.ท.:** เอกสารรายงานการวิจัยของสำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม
เขตการศึกษา 11.

- สำนักพิมพ์อักษณสถานแห่งชาติ. (2550). ประวัติศาสตร์เมืองสุรินทร์. **กรุงเทพฯ:** อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- สำรวม ตีสม. (20 ตุลาคม 2564). ยี่เกอีสานใต้ [สัมภาษณ์]. บ้านดงมัน ต.คอโค อ.เมือง จ.สุรินทร์.
- สุกัญญา สมไพบูลย์. (2551). การสังเคราะห์องค์ความรู้สื่อสารการแสดงผลประเพณีท้องถิ่นบ้าน. **กรุงเทพฯ:** คณะ
นิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุกัญญา สุฉาญา. (2556). วรรณกรรมมุขปาฐะ. **กรุงเทพฯ:** โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุจิต บัวพิมพ์. (2542). แนวคิดในการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย. In
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช (Ed.), ประมวลสาระชุดวิชา ศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้านของ
ไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช.
- สุชาติ บุชชัญญานนท์. (2561). ความเชื่อเรื่องน้ำพุทมนต์สำหรับพุทธศาสนิกชน. วนัฏองแหวกพุทธศาสตร์
ปริทรรศน์, 5(1), 25-39.
- สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2539). จารัตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่องอิเหนา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2522). ลิเก. **ม.ป.ท.:** ม.ป.พ.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). นาฏยศิลป์อินโดนีเซีย. **ม.ป.ท.:** ม.ป.พ.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2547a). วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. **กรุงเทพฯ:** สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2547b). วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477. **กรุงเทพฯ:**
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2547c). หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. **กรุงเทพฯ:** สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). นาฏศิลป์ปริทัศน์ที่ 9. **กรุงเทพฯ:** สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2553a). นาฏศิลป์พม่า. **กรุงเทพฯ:** จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2553b). ลิเก. In โ. โ. ฉบับเสริมการเรียนรู้ (Ed.), สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน ฉบับเสริมการ
เรียนรู้ เล่มที่ 15. กรุงเทพฯ: โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ใน
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฉบับเสริมการเรียนรู้.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2554). นาฏศิลป์ปริทัศน์ที่ 5. **กรุงเทพฯ:** โรงพิมพ์ สกสค.ลาดพร้าว.
- สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2558). การแสดงพื้นบ้านในอาเซียน. ปาฐกถา การประชุมวิชาการนานาชาติ การแสดงพื้นบ้านใน
อาเซียน เถลิงพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในโอกาสฉลองพระชนมายุ 5
รอบ 2 เมษายน 2558. In ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) (Ed.), การแสดงพื้นบ้านในอาเซียน.
กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สุรัตน์ จงดา. (2556). ศิลปกรรมพัฒนารัตนโกสินทร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม]. มหาสารคาม.

สุริยา สมุทคุปต์, & คณะ. (2541). แต่งองค์ทรงเครื่อง: “ลิเก” ในวัฒนธรรมประเทศไทย. นครราชสีมา: ห้างไทย
ศึกษานิตยสาร สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

เสาวณิต วิงวอน. (2555). วรรณคดีการแสดง. กรุงเทพฯ: ศักติโสภาคการพิมพ์.

โหมโรงละครคอนเสิร์ต กัมพูชา. (2565). <https://www.youtube.com/watch?v=wUKafVXHJ6k>

อนุกุล วิจารณ์สุขสมบุญ. (2549). แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

อนุกุล วิจารณ์สุขสมบุญ. (2552). ไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย: ความหมาย พิธีการ การจัดการ. กรุงเทพฯ: ภาควิชา
นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุกุล วิจารณ์สุขสมบุญ. (2557). ลิเกในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: โครงการวิจัยได้รับทุนสนับสนุนจากกรมส่งเสริม
วัฒนธรรม.

อนุกุล วิจารณ์สุขสมบุญ. (2559). ลิเก การแสดงและการฝึกหัด. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.

อมรา พงศาพิชญ์. (2533). วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์: วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ:
สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมภางค์ ขมดี, & องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุรินทร์. (2558). ภูมิปัญญาเครื่องเงินจังหวัดสุรินทร์. . สุรินทร์: โรง
พิมพ์รุ่งอรุณเกียรติออฟเซต.

อุดม หนูทอง. (2551). ลิเกป่า. In คึกฤทธิ์ ปราโมช (Ed.), ลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทย
วัฒนาพานิช.



ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



1. หลักสูตรท้องถิ่นในสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน

หลักสูตรท้องถิ่น (ทดลองสร้างรายวิชา)

รายวิชา ยี่เกเขมรสุรินทร์
ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3
เวลา 20 ชั่วโมง/ภาคเรียน

กลุ่มสาระการเรียนรู้ ศิลปะ
รหัสวิชา XXXXX
จำนวน 0.5 หน่วยกิต

อธิบายรายวิชา

รายวิชา ยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรที่จัดทำขึ้นโดยมีการกำหนดมาตรฐานการเรียนรู้ขึ้นเองตามลักษณะของท้องถิ่นและมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์

ศึกษาสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ ประวัติ ความเป็นมาของท้องถิ่น บุคคลสำคัญในท้องถิ่น การดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี และการเล่นเพลงพื้นบ้านยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้กระบวนการคิด วิเคราะห์ กระบวนการสืบค้นข้อมูล กระบวนการปฏิบัติ กระบวนการกลุ่ม กระบวนการเรียนรู้แบบบูรณาการ กระบวนการแก้ปัญหา และวิธีการทางประวัติศาสตร์ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจ ในอิทธิพลของสภาพแวดล้อมทั้งทางธรรมชาติ และสังคมวัฒนธรรมที่มีต่อการดำรงชีวิตของคนในท้องถิ่นของตน ร่วมมือกันอนุรักษ์ธรรมชาติและวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างสร้างสรรค์

ศึกษาอิทธิพลของการแสดงพื้นบ้านยี่เกเขมรสุรินทร์ ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ โดยใช้กระบวนการคิดวิเคราะห์และสืบค้นข้อมูล ใช้กระบวนการปฏิบัติงาน นาฏศิลป์ ใช้ทักษะการทำงานเป็นกลุ่มในการฝึกหัดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เพื่อให้มีความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการในงานนาฏศิลป์พื้นบ้านจนเกิดสุนทรียภาพ มีคุณลักษณะรักความเป็นท้องถิ่น มีความชื่นชม เห็นคุณค่าของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ตัวชี้วัด / มาตรฐานการเรียนรู้

1. ศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบ ขั้นตอน องค์ประกอบการแสดง และการประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

2. สามารถแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในเพลงรำต่าง ๆ ที่เป็นรำสำคัญในยี่เกเขมรสุรินทร์

3. สามารถแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์แบบดำเนินเรื่องในรูปแบบการตัดตอนการแสดง

ผลการเรียนรู้รายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์

1. เข้าใจ และแสดงออกทางนาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์วิจารณ์คุณค่า นาฏศิลป์ ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดอย่างอิสระ ชื่นชม และประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

2. เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของ นาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นภูมิปัญญาไทย

3. อธิบายประวัติ ความเป็นมา สภาพภูมิศาสตร์ ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะพื้นบ้านของ จังหวัดสุรินทร์ได้

4. อธิบายประวัติ ความเป็นมาของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ บทร้อง เนื้อเรื่อง และ องค์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้

5. ฝึกหัดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้ ทั้งรูปแบบคัสดรการแสดงเฉพาะ และรูปแบบตัด ตอนการแสดงได้

2. รายวิชาเพิ่มเติมในหลักสูตรสถานศึกษาระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน

โครงสร้างหลักสูตรรายวิชา (ทดลองสร้างรายวิชา)

กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ

ชั้นมัธยมศึกษาปีที่....

รายวิชาเย่เกเขมรสุรินทร์ (รายวิชาเพิ่มเติม)

รหัสวิชา

จำนวน 1 หน่วยกิต

จำนวน 40 ชั่วโมง

หน่วยการเรียนรู้	ชื่อหน่วยการเรียนรู้/ หน่วยย่อยการเรียนรู้	ผลการเรียนรู้	จำนวน ชั่วโมง	น้ำหนัก คะแนน
1. ความรู้ พื้นฐาน เกี่ยวกับ ศิลปะการแสดง พื้นบ้านสุรินทร์	<p>หน่วยย่อยที่ 1 ความหมาย และความเป็นมาของการ แสดงพื้นบ้านสุรินทร์</p> <p>หน่วยย่อยที่ 2 องค์ประกอบของการแสดง พื้นบ้านสุรินทร์</p> <p>หน่วยย่อยที่ 3 ประเภทของ การแสดงพื้นบ้านสุรินทร์</p> <p>หน่วยย่อยที่ 4 ปัจจัยที่มีผล ต่อการเปลี่ยนแปลงของการ แสดงพื้นบ้านสุรินทร์</p>	<p>1. เข้าใจ และแสดงออกทาง นาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์วิจารณ์คุณค่า นาฏศิลป์ ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดอย่างอิสระ ชื่นชม และ ประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน</p> <p>2. เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่าง นาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์และ วัฒนธรรม เห็นคุณค่าของ นาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทาง วัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นภูมิ ปัญญาไทย</p>	5	5
2. ทักษะ พื้นฐานและ การฝึกหัด การแสดง พื้นบ้าน	<p>หน่วยย่อยที่ 1 ประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบของ การแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์</p> <p>หน่วยย่อยที่ 2 นาฏยศัพท์ ของเย่เกเขมรสุรินทร์</p> <p>หน่วยย่อยที่ 3 การ เคลื่อนไหวท่าทางตามแบบ เย่เกเขมรสุรินทร์</p>	<p>3. อธิบายประวัติ ความเป็นมา สภาพภูมิศาสตร์ ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะพื้นบ้านของ จังหวัดสุรินทร์ได้</p> <p>4. อธิบายประวัติ ความเป็นมา ของการแสดงเย่เกเขมรสุรินทร์ บทร้อง เนื้อเรื่อง และ องค์ประกอบการแสดงเย่เกเขมร สุรินทร์ได้</p>	5	10

หน่วยการเรียนรู้	ชื่อหน่วยการเรียนรู้/ หน่วยย่อยการเรียนรู้	ผลการเรียนรู้	จำนวน ชั่วโมง	น้ำหนัก คะแนน
	หน่วยย่อยที่ 4 การฝึก ทำทางประกอบทำนองเพลง			
3. การแสดง ยี่เกเขมร สุรินทร์	หน่วยย่อยที่ 1 การฝึกหัด การรำไหว้ครูยี่เกเขมร หน่วยย่อยที่ 2 การฝึกหัด การรำประกอบบท หน่วยย่อยที่ 3 การฝึกหัด การแสดงในบทบาทต่าง ๆ หน่วยย่อยที่ 4 การฝึกหัด การดำเนินเรื่องการแสดง ยี่เกเขมร	5. ฝึกหัดการแสดงยี่เกเขมรสุริ นทรได้ ทั้งรูปแบบคัดสรรการ แสดงเฉพาะ และรูปแบบตัดตอน การแสดงได้	20	30
4. แนวทางการ จัดการด้านการ แสดงยี่เกเขมร สุรินทร์	หน่วยย่อยที่ 1 แนวทางการ จัดการด้านการแสดงยี่เก เขมรสุรินทร์ หน่วยย่อยที่ 2 วิเคราะห์ ทำทางและการเคลื่อนไหว ของคน หน่วยย่อยที่ 3 การแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์	4. อธิบายประวัติ ความเป็นมา ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ บทร้อง เนื้อเรื่อง และ องค์ประกอบการแสดงยี่เกเขมร สุรินทร์ได้	10	20
สอบกลางภาค				10
สอบปลายภาค				10
จิตพิสัย				10
รวม			40	100

แผนการจัดการเรียนรู้ 1 (ทดลองสร้างรายวิชา)

กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่..... ภาคเรียนที่..... /
 ชื่อหน่วยการเรียนรู้ที่ 2 ทักษะพื้นฐานและการฝึกหัดการแสดงพื้นบ้าน จำนวน 5 ชั่วโมง
 หน่วยย่อยที่ 1 ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เวลา 1 ชั่วโมง
 ผู้สอน..... สอนวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

มาตรฐานการเรียนรู้

ศ 3.2 เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทยและสากล

ตัวชี้วัด

ศ 3.2 ม. 3 / 2 อธิบายความสำคัญและบทบาทของนาฏศิลป์และการละครในชีวิตประจำวัน

สาระสำคัญ

การแสดงที่เกิดจากความเชื่อ การเลียนแบบธรรมชาติ ความสนุกสนาน ก่อให้เกิดการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดสุรินทร์ เป็นศิลปะการแสดงที่สวยงาม มีคุณค่าทางจิตใจ และมีความสำคัญต่อคนไทย ควรแก่การอนุรักษ์ให้คงอยู่สืบไป

จุดประสงค์การเรียนรู้

จุดประสงค์ปลายทาง

ผู้เรียนรู้ เข้าใจ ความหมายของการแสดงพื้นบ้านสุรินทร์ สามารถระบุความเป็นมาองค์ประกอบ และมีทักษะจากการฝึกหัดการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้

จุดประสงค์นำทาง

1. อธิบายความหมายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้
2. สามารถระบุความเป็นมาของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้
3. สามารถอธิบายองค์ประกอบของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้
4. บอกคุณค่าของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ได้

สมรรถนะของผู้เรียน

1. ความสามารถในการสื่อสาร
2. ความสามารถในการคิด

คุณลักษณะอันพึงประสงค์

1. มีวินัย
2. ใฝ่เรียนรู้

สาระการเรียนรู้

ประวัติความเป็นมา การแสดงยี่เกเขมรอาจได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกทรงเครื่อง ซึ่งพบรูปแบบการแสดงและรูปแบบเครื่องแต่งกายที่มีเค้าเดิมจากการแสดงลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 5 อีกทั้งดนตรี-เพลง บทร้อง-บทเจรจา และเนื้อเรื่องที่แสดง เป็นลักษณะละครแบบไทยไม่ใช่แบบการละเล่นพื้นถิ่นเขมรในอีสานตอนล่าง เมื่อรับอิทธิพลเข้ามา มีการปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น ภาษาในการดำเนินเรื่องมีทั้งภาษาไทยและภาษาเขมร การดำเนินเรื่องมีการโหมโรง ไหว้ครู เกี่ยวพาราสี เดินป่าชมดง ชมโฉม และการร้องลาผู้ชม เป็นต้น และเครื่องแต่งกายมีการปรับใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นแต่ยังคงยึดหลักแบบดั้งเดิมที่สวมมงกุฎ ชฎา มีกรองคอประดับลูกปัดสีต่าง ๆ ผู้ชายนุ่งโจงกระเบนไม่สวมสนับเพลา ผู้หญิงนุ่งผ้าพื้นถิ่น เป็นต้น การแสดงลิเกเขมรในประเทศไทยได้รับความนิยมอย่างมากเกิดเป็นคณะลิเกมากกว่า 10 คณะในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ สภาพสังคมความนิยมเปลี่ยนไปด้วยการแสดงและสื่อบันเทิงต่าง ๆ เริ่มเข้ามาในท้องถิ่น การแสดงลิเกเขมรเริ่มมีบทบาทน้อยลง ความนิยมน้อยลง ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนจากอาชีพลิเกไปทำอย่างอื่นแทน บางคณะเลิกทำการแสดง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้ลิเกเขมรสาบสูญไปในที่สุด

คณะยี่เกเขมรที่ยังคงเหลือและแสดงในปัจจุบันมีเหลือเพียงไม่กี่คณะ คณะยี่เกที่ยังทำการแสดงได้แบบสมบูรณ์เต็มรูปแบบ มีบุคลากรครบทุกฝ่าย มีการสืบทอด ถ่ายทอด สร้างศิลปินรุ่นใหม่อย่างต่อเนื่องถึงแม้มีผู้สนใจฝึกหัดเรียนรู้น้อยมากก็ตาม คือ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ปัจจุบันมีหัวหน้าคณะชื่อ นางสาว มิ่งดี (คนซ้ายมือสุด แถวกลาง ในภาพที่ 1) เป็นผู้สืบทอดการแสดงมาจากครูปลิง ครูก๊วง และครูเหิร (สวิง มิ่งดี, 2563) การรวมตัวของศิลปินยี่เกเขมรบ้านผางนั้น เป็นเครือข่ายกันและมีกลุ่มผู้ที่สนใจในชุมชนมาฝึกหัดเพื่อทำการแสดงในโอกาสต่าง ๆ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง เป็นคณะยี่เกที่มีชื่อเสียงทำการแสดงอย่างต่อเนื่อง และมีคณะ

ยี่เกบ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เป็นชุมชนที่ใกล้กันกับชุมชนบ้านผาง มีคณะยี่เกที่มีผู้แสดงหลักและผู้รำประกอบบทยังอยู่ครบและสามารถให้ข้อมูลและสาธิตการแสดง แต่ในปัจจุบันไม่ได้ทำการแสดงแบบเต็มรูปแบบได้เหมือนคณะยี่เกบ้านผางที่มีบุคลากรครบทุกฝ่าย นักแสดงครบทุกบทแสดง สามารถทำการแสดงได้แบบดั้งเดิม

รูปแบบการแสดง การแสดงยี่เกเขมรมีขั้นตอนการแสดงที่เริ่มด้วยการล้อมวงร้องไห้ครุ การร้องและรำโหมโรง การเบิกตัวละคร การเข้าเรื่อง การร้องรำเข้าบทต่าง ๆ เช่น เกี้ยวพาราสี เดินป่า ชมธรรมชาติ บทรัก และบทโศก รูปแบบการแสดงที่เริ่มต้นด้วยการไห้ครุ การโหมโรง ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน ผู้แสดงแต่งกายด้วยมงกุฎสวมศีรษะ ออกมาร่ายรำประกอบเพลงโหมโรง โดยมีกลองรำมะนาเป็นเครื่องให้จังหวะในการร่ายรำ การแสดงโหมโรงเป็นการแสดงลำดับแรกเพื่อเป็นการบูชา อ่อนนวยนเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อ ตลอดจนดวงวิญญาณของครูบาอาจารย์ เพื่อไม่ให้การแสดงมีอุปสรรคอีกทั้งการแสดงราบรื่น ผู้แสดงจำบทร้อง บทเจรจา ทำรำรำ ได้อย่างแม่นยำ และเพื่อเป็นการบอกให้ผู้ชมได้รับทราบว่าการแสดงยี่เกเขมรได้เริ่มขึ้นแล้ว หลังจากทำการแสดงโหมโรงเสร็จเรียบร้อย เริ่มการแสดงตามเรื่องด้วยการเบิกตัวละคร แนะนำตัวละครที่ละบทบาท โดยแต่ละตัวละครมีการร้องแนะนำตัว และดำเนินการแสดงเข้าเรื่องจนจบเรื่องหรือถึงระยะเวลาที่กำหนด และจบลงด้วยการร้องและรำอำลา อวยพร เพื่อเป็นการจบการแสดง

เรื่องสำหรับการแสดง ลิเกเป็นมหรสพระดับชาวบ้าน ผู้แสดงและผู้ดูเป็นชาวบ้าน เนื้อเรื่องบทกลอน ทำนองเพลง เป็นลักษณะที่สนองตอบความต้องการของชาวบ้าน เรื่องที่นำมาเล่นในสมัยก่อนก็จะนำมาจากละครนอก และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ และต่อมาก็เปลี่ยนไปตามความนิยม บทกลอนเป็นกลอนแปดตามละครเดิมบ้าง เป็นแบบเพลงชาวบ้านบ้าง ข้อสำคัญคือใช้คำไทยง่าย ๆ สำนวนชาวบ้าน เพลงก็เพลงไทยชั้นเดียวส่วนมากสอดคล้องกับบทกลอน ซึ่งทำให้เกิดความครึกครื้นจำง่าย (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยฯ กระทรวงศึกษาธิการ, 2523) การแสดงลิเกเขมรนำเอาอิทธิพลของการแสดงละครไทยหรือเรื่องจากลิเกทรงเครื่องไปใช้และมีการปรับบท ปรับภาษาใช้ภาษาพื้นถิ่น คือ ภาษาเขมรถิ่นไทย เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจมากขึ้น อีกทั้งเรื่องราวของการแสดงลิเกเขมรนำเอาเรื่องราวพื้นบ้าน ได้แก่ นิทาน เรื่องเล่า มุขปาฐะ มาปรับใช้เป็นบทการแสดง ซึ่งมีเนื้อหาไปแนวทางโศกนาฏกรรมเช่นกัน การแสดงยี่เกเขมร มีการใช้บทการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากสยาม กัมพูชา และเรื่องราวพื้นบ้านนั้น มาปรับ ประยุกต์ ใช้ให้เข้าถึงผู้ชมด้วยการปรับใช้ภาษาพื้นบ้าน แต่แนวทางการแสดงมุ่งเน้นไปที่โศกนาฏกรรม การพรรณนาทุกความทุกข์ยาก การไม่สมหวัง หนทางกว่าจะได้มาซึ่งความสุขสมบูรณ์ เป็นอีกเครื่องชี้ให้ผู้ชมได้เห็นว่า การแสดงลิเกเขมรเป็นแนวทางใน

การใช้ชีวิต การพบเจอปัญหา ทุกข์โศก ต่าง ๆ นั้น ล้วนเป็นธรรมชาติของชีวิต นอกจากนั้นยังมีบทการแสดงที่เกี่ยวข้องพาราสิ การพบรัก การเดินทาง การครองคู่ ซึ่งล้วนเป็นเรื่องราวที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริง การที่อ้อนวอนเทพเจ้า เทพเจ้ามาช่วยทุกครั้งที่มีความทุกข์ยาก ซึ่งเหล่านี้พบในละครและพบในชีวิตจริง แตกแขนงออกเป็นจารีต ประเพณี ความเชื่อ พิธีกรรม พิธีการ ที่อยู่ในทุกช่วงชีวิตของตัวละคร และปรากฏในชีวิตจริงของผู้ชม เรื่องราวที่นำมาแสดง คือ เรื่องพรหมทัต, เรื่องลักษณวงศ์, เรื่องจันทโครพ, เรื่องจันทกุมาร, เรื่องพระรถเมรี, เรื่องกตมาชอ(ปูเฟือก), เรื่องนางบัวตูม และเรื่องพระสวาท เป็นต้น

การรำในยี่เกเขมร การรำในลิเกและการรำที่สำคัญของลิเก แบ่งออกเป็น การรำพื้นฐานของลิเก ได้แก่ รำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บทเล็ก รำใช้บท รำเพลงหน้าพาทย์ รำชุด และการรำที่สำคัญในลิเก ได้แก่ รำออกตัว รำหน้าเตียง รำเกี่ยวหรือการรำเข้าพระเข้านาง รำกระบวนไม้รบ รำอวดความสามารถ (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2559) การรำของการแสดงยี่เกเขมร มีลักษณะเดียวกับการรำในลิเกของภาคกลาง ซึ่งมีรูปแบบการรำดังนี้ 1. การรำใช้บท คือ การรำประกอบการร้องและการเจรจา, 2. การรำชุด คือ การรำเบิกโรง รำสลับฉาก และการรำประกอบระหว่างผู้แสดงหลักกำลังเดินเรื่อง, 3. การรำออกตัว คือ การรำเข้าและออกโรงของทุกตัวแสดง, 4. การรำเกี่ยวหรือเข้าพระเข้านาง คือ การรำของตัวพระ ตัวนาง แสดงถึงอารมณ์ตามบทการแสดงในการเกี่ยวพาราสิ และการรำอวดความสามารถ คือ การรำเดี่ยวและรำคู่ของตัวพระ ตัวนาง และตัวเบ็ดเตล็ด การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่เป็นละครมีการฟ้อนรำเป็นสำคัญเท่ากับการขับร้องเพลง ผู้แสดงยี่เกเขมรต้องมีความสามารถที่หลากหลาย ปฏิภาณไหวพริบ สมาธิ และความแม่นยำในกระบวนท่ารำและบทการแสดง กระบวนท่ารำของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ แบ่งออกเป็นกระบวนท่ารำของผู้แสดงหลักตัวพระและตัวนาง มีกระบวนท่ารำได้แก่ การรำออกตัวหรือแนะนำตัว การรำอวดความสามารถ การรำเกี่ยวพาราสิ และการรำอาวุธ กระบวนท่ารำของผู้แสดงรำประกอบบท ได้แก่ การรำประกอบอยู่ด้านหลังผู้แสดงหลักอยู่ตลอดเวลาแสดง มีกระบวนท่ารำที่มีท่ารำเหมือนและพร้อมเพรียงกัน มีความสอดคล้องกับกระบวนท่ารำของผู้แสดงหลัก เช่น กระบวนท่ารำเดินป่าของผู้แสดงหลัก ผู้แสดงรองจะมีกระบวนท่ารำที่เดินเป็นแถวอยู่ด้านหลัง เป็นต้น กระบวนท่ารำของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด มีกระบวนท่ารำที่เป็นไปตามบทการแสดง เช่น บทยักษ์ มีกระบวนท่ารำที่เป็นในลักษณะยักษ์ ถือกระบองรำในท่าที่เข้มแข็ง ลีลาและลักษณะในแบบยักษ์ หรือผู้แสดงในบทลิง มีกระบวนท่ารำและลีลาที่เลียนแบบกิริยาของลิง เป็นต้น ในการรำของผู้แสดงยี่เกเขมร ที่เป็นกระบวนท่ารำเหมือนกันคือ การรำไหมโรง

หารรำไห้วครู ที่ผู้แสดงทูลบทบาท ออกมารำหน้าโรงแสดงเพื่อทำการไห้วครู แนะนำวง แนะนำเรื่อง การแสดง และตามด้วยตัวเบ็ดเตล็ดแสดงลีลาท่าทางเพื่อนำเข้าการแสดง

เพลงและดนตรีที่ประกอบการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์มีการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง แต่เดิมนั้นเป็นวงปี่พาทย์ และปี่ใบ ลดทอน เหลือเป็นวงขนาดเล็กลง ยังคงมีเครื่องดนตรีหลัก คือ กลองรำมะนา เป็นเครื่องกำกับจังหวะ และปี่ใบ เป็นเครื่องเดินทำนอง ดำเนินเรื่องด้วยการขับร้องทั้ง รูปแบบ ขับร้องเดี่ยว ขับร้องโต้ตอบแบบกลอนสุภาพ และการขับร้องรับแบบลูกคู่ มีเพลงสำหรับ บทการแสดง เช่นเพลงสำหรับพิธีไห้วครู เบิกโรง เบิกตัวละคร เพลงสำหรับเกี่ยวพาราสี เดินป่า เนื้อ ร้องเป็นภาษาเขมรและภาษาไทย (พระพัฒน์ พามา, 2563) วงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรใน อดีตเป็นวงปี่พาทย์ (สวิง มุ่งดี, 2563) ในปัจจุบันวงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกนั้น มีการลดทอน เครื่องดนตรีลงเหลือเพียง กลองรำมะนา ปี่ใบ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โดยมีปี่ใบ ในภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “สไล” จำนวน 1 เล้า เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เดินทำนอง และมีกลองรำมะนา ในภาษาเขมรถิ่น ไทยเรียกว่า “สักรรำมะนา” จำนวน 2-3 ใบ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เดินจังหวะ และมีเครื่อง ประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ การผสมวงดนตรีประกอบการแสดงยี่เกเขมรนั้น ในบางครั้งของ การทำการแสดงอาจมีเพียงกลองรำมะนา 1 ใบ ก็สามารถทำการแสดงได้ ในส่วนของเพลงที่ใช้ในการ แสดงยี่เกเขมร แบ่งออกเป็น เพลงสำหรับไห้วครู เบิกตัวละคร เช่น เพลงลู้ดจังกวาง เพลงแถวโรง เพลงขยอย และเพลงเบ็ดเตล็ดสำหรับประกอบบทต่าง ๆ เช่น เกี่ยวพาราสี เดินป่า ไอ้โลม โศกเศร้า ได้แก่ เพลงสร้อยสน เพลงเดิร และเพลงเข็ด เป็นต้น การบรรเลงดนตรีและเพลงสำหรับการแสดงยี่เก เขมรสุรินทร์นั้น จะมีเพลงเฉพาะของแต่ละบทการแสดง ผู้แสดงและนักดนตรีต้องจำทำนองเพลงให้ แม่นยำ ในการขับร้องนั้น เนื้อเพลงจะเป็นไปตามบทการแสดงที่ฝึกซ้อมและมีเนื้อเพลงที่ด้นกลอนสด ตามสถานการณ์ในขณะนั้นอีกด้วย

ผู้แสดงยี่เกเขมร การแสดงยี่เกเขมรมีผู้แสดงแต่เดิมนั้นเป็นผู้ชายล้วน พัฒนามาเป็นผู้ชาย ผู้หญิง และปัจจุบันเหลือเพียงผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน ยกเว้นผู้แสดงตัวเบ็ดเตล็ดเป็นผู้ชายเท่านั้น ผู้ แสดงยี่เกเขมรแบ่งออกเป็น ตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบท ตัวเบ็ดเตล็ด และบางเรื่องการแสดงมีตัว พระรอง ตัวนางรอง ผู้แสดงยี่เกเขมรมีความสามารถในการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดและฝึกซ้อม การแสดงเป็นอย่างดี ผู้แสดงที่ยังไม่มากด้วยประสบการณ์ จะได้รับบทเป็นผู้รำประกอบบทอยู่ ด้านหลังของผู้แสดงหลัก ผู้แสดงยี่เกเขมรจะต้องเป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศ ในการจำบทการแสดง บท เจริจา บทร้อง และสามารถแสดงแทนบทอื่น ๆ ได้ทุกเมื่อ และผู้แสดงยี่เกเขมรจะต้องมีน้ำเสียงและ สามารถขับร้องเพลงได้ไพเราะ และพ้องรำได้อย่างงดงามและแม่นยำในกระบวนท่ารำ เพลง และ

เรื่องราวของการแสดงในเรื่องนั้น เนื่องด้วยการแสดงแบบเต็มรูปแบบดั้งเดิมนั้น แสดงอย่างน้อย 7-9 ชั่วโมง (20.00 น. ถึง 05.00 น.) “ผู้แสดงยี่เกเขมรต้องมีความรู้ ความสามารถ น้ำเสียงไพเราะ และ ฟ้อนรำได้งาม โดยเฉพาะตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบ ตัวเบ็ดเตล็ดสามารถแสดงได้หลาย บทบาท เป็นยักษ์ ลิง ฤๅษี และเล่นตลกได้”

เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย การแสดงยี่เกเขมรมีรูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่แต่งตามฐานะและเพศของตัวละคร แบ่งเป็น ตัวพระ ตัวนาง ตัวเบ็ดเตล็ด ผู้รำประกอบบท โดยเครื่องแต่งกายแบ่งลักษณะ ฐานะ บทบาทของผู้แสดง ที่เครื่องประดับศีรษะและมีเครื่องประดับกรองคอที่ทำจากผ้า ร้อยและประดับด้วยลูกปัดแก้วหลากสี รูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายยี่เกเขมร ผู้วิจัยให้ความเห็นว่าโครงสร้างเดียวกันกับแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของการแสดงลิเกทรงเครื่อง “พระยาเพชรปानी (ตรี) ได้คิดปรับปรุงเครื่องแต่งตัวลิเกเสียใหม่ โดยใช้แบบการแต่งกายของข้าราชการในสมัยรัชกาลที่ 5 มาดัดแปลง ด้วยเหตุนี้ เครื่องแต่งกายลิเกจึงต้องสวมขมา หรือปัจจุเหรีดยอด สวมเสื้อเยียรบับ ใส่สังวาลแพรสาย สะพายโบแพรที่ป่า นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาวประดับนพรัตน์ราชวรารณกำมะลอ ลิเกประเภทนี้เรียกกันว่า ลิเกทรงเครื่อง” (พลาดิษฐ์ สิทธิธัญกิจ, 2545)

รูปแบบและลักษณะของเครื่องแต่งกายยี่เกเขมรมีลักษณะในแบบเดียวกันอย่างลิเกทรงเครื่อง เครื่องแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมร นักแสดงหลักตัวพระ ตัวนาง สวมมงกุฎ ขมา มีกรองคอร้อยด้วยลูกปัดแก้ว สวมเสื้อ นุ่งผ้าท้องถิ่น สวมถุงเท้า และสวมเครื่องประดับต่าง ๆ ส่วนของผู้แสดงที่ทำหน้าที่ตัวประกอบ แต่งกายด้วยการสวมมงกุฎในลักษณะคล้ายกระบังหน้า มีกรองคอร้อยด้วยลูกปัดแก้ว สวมเสื้อ นุ่งผ้าท้องถิ่น สวมถุงเท้า และเครื่องประดับต่าง ๆ ที่ไม่มากเท่าผู้แสดงหลัก ในส่วนของผู้แสดงเป็นตัวเบ็ดเตล็ดเป็นผู้ชายแสดง แต่งกายในแบบวาดหน้าตาให้มีความตลก เช่น คิ้วใหญ่ ปากใหญ่ แก้มแดง ปากแดง กว่าปกติ หากแสดงเป็นยักษ์ ลิง ฤๅษี จะใช้หน้ากากปิดหน้า เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายนุ่งผ้าท้องถิ่น เป็นต้น

กิจกรรมการจัดการเรียนรู้

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้	การวัดผลประเมินผล
ขั้นนำ 1. ครูผู้สอนทักทายนักเรียน 2. ครูผู้สอนถามความชอบของนักเรียนในการเรียนรายวิชานาฏศิลป์ 3. หลังจากนักเรียนตอบคำถามเสร็จแล้ว ครูผู้สอนทำข้อตกลงในการเรียนวิชาเยเกเขมรสุรินทร์ และเข้าสู่บทเรียนต่อไป	- สังเกตพฤติกรรมของนักเรียนจากการมีส่วนร่วมในการตอบคำถาม
ขั้นสอน 4. ครูผู้สอนแจกใบความรู้ เรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงเยเกเขมรสุรินทร์ 5. ครูผู้สอนให้นักเรียนสรุปความรู้ลงสมุด 6. หลังจากนั้นครูผู้สอนให้นักเรียนแบ่งกลุ่ม 5-6 คน ศึกษาเรื่องที่ครูมอบหมายให้	- สังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนระหว่างการเรียนรู้ - ประเมินงานจากสมุดผู้เรียน - สังเกตจากการมีส่วนร่วมในการปฏิบัติกิจกรรม
7. หลังจากนั้นครูผู้สอน ถามคำถามนักเรียนแต่ละกลุ่มตามที่ครูมอบหมายให้	- ประเมินจากการตอบคำถามระหว่างการเรียนรู้
ขั้นสรุป 8. ครูและนักเรียนร่วมกันสรุปความรู้ที่ได้เรียนในวันนี้	- ประเมินพฤติกรรมนักเรียนในการสรุปความรู้ที่ได้เรียน

สื่อ / แหล่งเรียนรู้

1. ใบความรู้เรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงเยเกเขมรสุรินทร์

กิจกรรม / ภาระงาน

1. สรุปความรู้เรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงเยเกเขมรสุรินทร์ รูปแบบแผนผังความคิด และนำเสนอในชั้นเรียน

3. รายวิชาในหลักสูตรระดับอุดมศึกษา

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ทดลองสร้างรายวิชา)

มคอ 3 รายละเอียดชุดวิชา (Course Specification)

หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาการแสดง พ.ศ. 2565

1. ข้อมูลทั่วไปของชุดวิชา

รหัสชุดวิชา	XXXXXX		
ชื่อชุดวิชา	(ไทย) ยี่เกเขมรสุรินทร์ (อังกฤษ) Yike Khmer Surin		
ชั้นปีที่เรียน	X	จำนวนหน่วยกิต	3
ประเภทชุดวิชา	ชุดวิชาเสริม		
เงื่อนไขก่อนการลงทะเบียน	-		
สถานที่เรียน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น		
อาจารย์ผู้รับผิดชอบและประสานงานชุดวิชา	อาจารย์พงศธร ยอดดำเนิน		
อาจารย์ผู้สอน	อาจารย์พงศธร ยอดดำเนิน อาจารย์พิเศษ / ศิลปินพื้นบ้านยี่เกเขมรสุรินทร์		

2. จุดมุ่งหมายของชุดวิชา (Aims/Goals)

รายวิชายี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นรายวิชาเสริม ที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนให้มีสมรรถนะที่ส่งเสริมสมรรถนะหลักเช่น สมรรถนะด้านการเล่าเรื่อง สมรรถนะด้านการแสดง และสมรรถนะด้านการประยุกต์ใช้ เป็นตัวเชื่อมประสานในการพัฒนาผู้เรียน โดยชุดวิชามุ่งให้ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจ มุ่งให้ผู้เรียนได้มีความรู้ ความเข้าใจ ผ่านประสบการณ์การเรียนรู้ การศึกษาดูงาน ฝึกปฏิบัติการ ทักษะที่เกี่ยวข้องเพื่อสร้างสรรค์และประยุกต์ การทำงานภาคสนาม การวิเคราะห์ อภิปราย สัมมนา และจัดทำโครงการเพื่อประมวลความรู้และทักษะ รายวิชานี้มีจุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์เพื่อมุ่งพัฒนาผู้เรียนให้มีสมรรถนะ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์และความสำคัญของนาฏกรรมกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย
3. เพื่อศึกษารูปแบบ อัตลักษณ์ และท่ารำ ฝึกปฏิบัติการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

4. เพื่อศึกษา คั่นคว่ำ และลงภาคสนามเพื่อเรียนรู้กระบวนการคั่นคว่ำข้อมูลด้วยการปฏิบัติจริง และนำชุดความรู้ที่ได้จากกระบวนการภาคสนาม นำมาศึกษา วิเคราะห์ เพื่อพัฒนาการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

5. มีคุณลักษณะส่วนบุคคล ในการแสวงหาความรู้ คั่นคว่ำ เรียนรู้ด้วยตนเอง

3. วัตถุประสงค์ในการพัฒนาชุดวิชา

เพื่อพัฒนานักศึกษาให้มีทักษะการแสดงนาฏกรรมพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย นักศึกษาเกิดความรู้ ความเข้าใจ และปฏิบัติได้ตามหลักการแสดงและองค์ประกอบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ สามารถนำเอาอัตลักษณ์มาพัฒนา ส่งเสริม สร้างสรรค์ นาฏกรรมพื้นบ้าน และเพื่อพัฒนานักศึกษาให้มีผลการเรียนรู้ที่คาดหวังตามสมรรถนะด้านการประยุกต์ใช้การแสดงเพื่อการพัฒนาสังคมและวัฒนธรรม และพัฒนานักศึกษาให้มีคุณภาพตามมาตรฐานหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการแสดง

4. ลักษณะการดำเนินการ

คำอธิบายชุดวิชา

หลักการแสดงพื้นเมืองอีสานใต้และการแสดงกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ทฤษฎีศิลปะการแสดงอัตลักษณ์วัฒนธรรม คติชนและวรรณกรรมพื้นเมือง การฝึกซ้อมและเทคนิคทางนาฏกรรม ทักษะที่จำเป็นต่อการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การจัดทำโครงงานนาฏกรรมและการแสดงพื้นยี่เกเขมรสุรินทร์ การถอดบทเรียนและสะท้อนผลหลังปฏิบัติการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

เนื้อหาสาระของชุดวิชา

วิชายี่เกเขมรถิ่นไทย เป็นชุดวิชาที่นักศึกษาเรียนรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยทางด้านปรัชญา มานุษยวิทยา สังคมวิทยา และสุนทรียะ นักศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเองเกี่ยวกับอัตลักษณ์ในรูปแบบการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ด้วยกระบวนการศึกษา คั่นคว่ำ อภิปราย และสัมมนา การปฏิบัติการการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นกรณีศึกษาบางช่วงการแสดงและรำสำคัญของ การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ผ่านกระบวนการคั่นคว่ำ การศึกษาดูงาน เพื่อให้ นักศึกษาได้รู้และเข้าใจถึงหลักการ องค์ประกอบ แนวคิด การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การฝึกปฏิบัติจริงและโดยตรงจากผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน เพื่อสามารถวิเคราะห์ อภิปราย ถึงความสำคัญและประเด็นการศึกษาคั่นคว่ำที่สนใจเพื่อจัดทำโครงงานนาฏกรรมพื้นบ้านได้อย่างเข้าใจและมีคุณภาพ

5. การพัฒนาผลลัพธ์การเรียนรู้ของนักศึกษา (Course Learning Outcomes)

เมื่อผู้เรียนได้เรียนรู้และปฏิบัติการครบตามเงื่อนไขของชุดรายวิชานั้น ผู้เรียนจะได้รับการพัฒนาสมรรถนะ ใน PLO 1, 2 และ 4 ดังนี้

ความรู้ (Knowledge)	ทักษะ (Skills)	คุณลักษณะส่วนบุคคลและทักษะชีวิต (Personal Attributes & Life Skills)
K1 ทฤษฎีและหลักการการเล่าเรื่อง K2 สุนทรียศาสตร์และปรัชญาทางด้านศิลปะการแสดง K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและวรรณกรรมการแสดง K5 ทฤษฎีและแนวคิดการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง K6 ทฤษฎีการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาวัฒนธรรม	S1 ทักษะการใช้ร่างกายสำหรับการแสดง S2 ทักษะการเต้นสด S3 ทักษะการแสดง S4 ทักษะการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง S5 ทักษะการฝึกซ้อมการแสดง S6 ทักษะการสร้างสรรคการแสดงจากทุนวัฒนธรรม	A1 ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความพร้อมรับผิดชอบ A3 รู้และเข้าใจสังคมวัฒนธรรมของโลกและความเป็นมนุษย์ A4 ทักษะการเรียนรู้ด้วยตนเอง การเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็วและถูกต้อง และการวิเคราะห์และสะท้อนตนเอง

Program Learning Outcome หลักสูตรการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ประกอบด้วย

PLO1. สมรรถนะด้านการเล่าเรื่อง (Story-telling Skills: ST)

PLO2. สมรรถนะด้านการสร้างการแสดง (Performance Making Skills: PM)

PLO3. สมรรถนะด้านการผลิต การออกแบบ และการจัดการการแสดง (Producing, Designing and Managing Skills: PDM)

PLO4. สมรรถนะด้านการประยุกต์ใช้การแสดงเพื่อการพัฒนาสังคมและวัฒนธรรม (Applying Performance Skills for Social and Cultural Development: APSC)

PLO5. สมรรถนะด้านสื่อและเทคโนโลยี (Media and Technology Skills: MT)

PLO6. สมรรถนะด้านบริหารธุรกิจการแสดง (Business Administration in Performance Skills: BAP)

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้

พัฒนาการการเรียนรู้	หลักการจัดการเรียนรู้	กิจกรรมการเรียนรู้	วิธีการประเมินการเรียนรู้
SPLO1.1: Fundamental การเรียนรู้ขั้นต้น	Discussion Brainstorming	Reading Writing	Formative Assessment
SPLO 1.2: Intermediate การเรียนรู้ขั้นกลาง	Practice Demonstration	Practicing Creating	Formative Assessment
SPLO 1.3: Advanced การเรียนรู้ขั้นสูง	Coaching/Consulting Project-based Learning Self-directed learning	Creating Synthesizing	Summative Assessment

6. แผนการจัดการการเรียนรู้ (Lesson Plan) และ รูปแบบการเรียนรู้ (Learning Mode and Approach) และการประเมินผล

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวน ชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
1	ศิลปะการแสดง พื้นบ้านเขมร ถิ่นไทย	3 ชั่วโมง (คาบที่1)	K1 ทฤษฎีและหลักการการ เล่าเรื่อง K2 สุนทรียศาสตร์และ ปรัชญาทางด้าน ศิลปะการแสดง K4 นาฏกรรมและ วรรณกรรมการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคม วิทยาวัฒนธรรม	บรรยาย สัมมนา - ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับกลุ่ม วัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย - ประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ของนาฏกรรมเขมรถิ่นไทย - ความสำคัญ ความสัมพันธ์ ของนาฏกรรมกับสังคมเขมร ถิ่นไทย - ประเภทของนาฏกรรมเขมร	อ.พงศธร

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
			A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความ พร้อมรับผิดชอบ A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความ เป็นมนุษย์	ถิ่นไทย	
2	ยี่เกเชมรสุรินทร์	3 ชั่วโมง (คาบที่2)	K1 ทฤษฎีและหลักการการ เล่าเรื่อง K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและ วรรณกรรมการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคม วิทยาวัฒนธรรม A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความ พร้อมรับผิดชอบ A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความ เป็นมนุษย์	บรรยาย สัมมนา - ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการ แสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ - ประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ของยี่เกเชมรสุรินทร์ - ความสำคัญ ความสัมพันธ์ ของยี่เกเชมรสุรินทร์กับสังคม เชมรถิ่นไทย - รูปแบบและขั้นตอนการ แสดงยี่เกเชมรสุรินทร์	อ.พงศธร
3	องค์ประกอบ การแสดงยี่เก เชมรสุรินทร์	3 ชั่วโมง (คาบที่3)	K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและ วรรณกรรมการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคม วิทยาวัฒนธรรม A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความ พร้อมรับผิดชอบ	บรรยาย สัมมนา - เนื้อเรื่อง วรรณกรรมในการ แสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ - ดนตรีและเพลงในการแสดง ยี่เกเชมรสุรินทร์ - เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายใน การแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ - อุปกรณ์ประกอบการแสดง	อ.พงศธร

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
			A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความเป็นมนุษย์	ยี่เกเขมรสุรินทร์ - พิธีกรรมและความเชื่อในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	
4	ปฏิบัติการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ “การรำเพลงไห่วัครู”	6 ชั่วโมง (คาบที่4,5)	K1 ทฤษฎีและหลักการการเล่าเรื่อง K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและวรรณกรรมการแสดง K5 ทฤษฎีและแนวคิดการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง K6 ทฤษฎีการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาวัฒนธรรม S1 ทักษะการใช้ร่างกายสำหรับการแสดง S3 ทักษะการแสดง S5 ทักษะการฝึกซ้อมการแสดง S6 ทักษะการสร้างสรรค์การแสดงจากทุนวัฒนธรรม A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความพร้อมรับผิดชอบ A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความเป็นมนุษย์	ปฏิบัติการแสดง - รูปแบบ อัตลักษณ์ และทำรำเพลงไห่วัครูยี่เกเขมรสุรินทร์ - ฝึกปฏิบัติการรำเพลงไห่วัครูยี่เกเขมรสุรินทร์	อ.พงศธร และ ศิลปินพื้นบ้าน

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
5	ปฏิบัติการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ “การรำเพลง เบิกโรง”	6 ชั่วโมง (คาบ ที่6,7)	K1 ทฤษฎีและหลักการการ เล่าเรื่อง K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและ วรรณกรรมการแสดง K5 ทฤษฎีและแนวความคิดการ ออกแบบและกำกับลีลาการ แสดง K6 ทฤษฎีการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคม วิทยาวัฒนธรรม S1 ทักษะการใช้ร่างกาย สำหรับการแสดง S3 ทักษะการแสดง S5 ทักษะการฝึกซ้อมการ แสดง S6 ทักษะการสร้างสรรค การแสดงจากทุนวัฒนธรรม A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความ พร้อมรับผิดชอบ A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความ เป็นมนุษย์	ปฏิบัติการแสดง - รูปแบบ อัตลักษณ์ และท่า รำเพลงเบิกโรงยี่เกเขมร สุรินทร์ - ฝึกปฏิบัติ การรำเพลงเบิก โรงยี่เกเขมรสุรินทร์	อ.พงศธร และ ศิลปิน พื้นบ้าน
6	ปฏิบัติการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ “การรำเพลง ทยอย”	6 ชั่วโมง (คาบ ที่8,9)	K1 ทฤษฎีและหลักการการ เล่าเรื่อง K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและ	ปฏิบัติการแสดง - รูปแบบ อัตลักษณ์ และท่า รำเพลงทยอยในการแสดงยี่เก เขมรสุรินทร์	อ.พงศธร และ ศิลปิน พื้นบ้าน

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
			<p>วรรณกรรมการแสดง</p> <p>K5 ทฤษฎีและแนวความคิดการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง</p> <p>K6 ทฤษฎีการแสดง</p> <p>K7 มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาวัฒนธรรม</p> <p>S1 ทักษะการใช้ร่างกายสำหรับการแสดง</p> <p>S3 ทักษะการแสดง</p> <p>S5 ทักษะการฝึกซ้อมการแสดง</p> <p>S6 ทักษะการสร้างสรรค์การแสดงจากทุนวัฒนธรรม</p> <p>A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความพร้อมรับผิดชอบ</p> <p>A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความ เป็นมนุษย์</p>	- ฝึกปฏิบัติ การรำเพลงทยอยในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	
7	<p>ปฏิบัติการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์</p> <p>“การรำเพลงเกี่ยวพาราสี”</p>	6 ชั่วโมง (คาบที่10,11)	<p>K1 ทฤษฎีและหลักการการเล่าเรื่อง</p> <p>K3 คติชนอีสาน</p> <p>K4 นาฏกรรมและวรรณกรรมการแสดง</p> <p>K5 ทฤษฎีและแนวความคิดการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง</p>	<p>ปฏิบัติการแสดง</p> <p>- รูปแบบ อัตลักษณ์ และท่ารำเพลงเกี่ยวพาราสีในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์</p> <p>- ฝึกปฏิบัติ การรำเพลงเกี่ยวพาราสีในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์</p>	อ.พงศธร และ ศิลปินพื้นบ้าน

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
			K6 ทฤษฎีการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาวัฒนธรรม S1 ทักษะการใช้ร่างกายสำหรับการแสดง S3 ทักษะการแสดง S5 ทักษะการฝึกซ้อมการแสดง S6 ทักษะการสร้างสรรค์การแสดงจากทุนวัฒนธรรม A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความพร้อมรับผิดชอบ A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความเป็นมนุษย์		
8	ปฏิบัติการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ “บทแสดงพระนาง ฤๅษี ยักษ์ ลิง”	6 ชั่วโมง (คาบที่ 12,13)	K1 ทฤษฎีและหลักการการเล่าเรื่อง K3 คติชนอีสาน K4 นาฏกรรมและวรรณกรรมการแสดง K5 ทฤษฎีและแนวคิดการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง K6 ทฤษฎีการแสดง K7 มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาวัฒนธรรม S1 ทักษะการใช้ร่างกาย	ปฏิบัติการแสดง - รูปแบบ อัตลักษณ์ และบทแสดงในตัวพระ นาง ฤๅษี ยักษ์ ลิง - ฝึกปฏิบัติ บทแสดงในตัวพระ นาง ฤๅษี ยักษ์ ลิง	อ.พงศธร และ ศิลปินพื้นบ้าน

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
			<p>สำหรับการแสดง</p> <p>S3 ทักษะการแสดง</p> <p>S5 ทักษะการฝึกซ้อมการแสดง</p> <p>S6 ทักษะการสร้างสรรค์การแสดงจากทุนวัฒนธรรม</p> <p>A2 ความมีวินัยในตนเอง</p> <p>เป็นมืออาชีพและความพร้อมรับผิดชอบ</p> <p>A3 รู้และเข้าใจสังคมวัฒนธรรมของโลกและความเป็นมนุษย์</p>		
9	ปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “ประกอบการแสดงยี่เกเชมร”	6 ชั่วโมง (คาบที่ 14,15)	<p>K1 ทฤษฎีและหลักการการเล่าเรื่อง</p> <p>K3 คติชนอีสาน</p> <p>K4 นาฏกรรมและวรรณกรรมการแสดง</p> <p>K5 ทฤษฎีและแนวคิดการออกแบบและกำกับลีลาการแสดง</p> <p>K6 ทฤษฎีการแสดง</p> <p>K7 มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาวัฒนธรรม</p> <p>S1 ทักษะการใช้ร่างกายสำหรับการแสดง</p> <p>S3 ทักษะการแสดง</p> <p>S5 ทักษะการฝึกซ้อมการแสดง</p>	<p>ปฏิบัติการแสดง</p> <p>- อธิบายเกี่ยวกับการดำเนินเรื่องการแสดง องค์ประกอบการแสดง โอกาสที่นำไปใช้</p> <p>- ปฏิบัติการประกอบการแสดงยี่เกเชมร</p>	อ.พงศธร และ ศิลปินพื้นบ้าน

ที่	หัวข้อการเรียนรู้	จำนวนชั่วโมง	CLO (Course Learning Outcomes)	Learning Activities, mode and approach	ผู้สอน
			<p>S6 ทักษะการสร้างสรรค์ การแสดงจากทุนวัฒนธรรม</p> <p>A2 ความมีวินัยในตนเอง เป็นมืออาชีพและความ พร้อมรับผิดชอบ</p> <p>A3 รู้และเข้าใจสังคม วัฒนธรรมของโลกและความ เป็นมนุษย์</p>		
10	นำเสนอการ แสดงยี่เกเชมร สุรินทร์	3 ชั่วโมง (คาบ ที่16)	<p>K5 ทฤษฎีและแนวคิดการ ออกแบบและกำกับลีลาการ แสดง</p> <p>K6 ทฤษฎีการแสดง</p> <p>K7 มานุษยวิทยาและสังคม วิทยา</p> <p>S4 ทักษะการออกแบบและ กำกับลีลาการแสดง</p> <p>S5 ทักษะการฝึกซ้อมการ แสดง</p> <p>S6 ทักษะการสร้างสรรค์ การแสดงจากทุนวัฒนธรรม</p> <p>A1 ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์</p> <p>A4 ทักษะการเรียนรู้ด้วย ตนเอง การเรียนรู้ได้อย่าง รวดเร็วและถูกต้อง และการ วิเคราะห์และสะท้อนตนเอง</p>	<p>ปฏิบัติการแสดง</p> <p>- สอบประมวลทักษะการ แสดงยี่เกเชมรสุรินทร์</p>	อ.พงศธร

7. การประเมินผลการเรียนรู้/เกณฑ์การประเมินผล

หัวข้อการประเมินผล	สัดส่วนคะแนน
1) การค้นคว้าเพิ่มเติมและสรุปความรู้	10%
2) การปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “การรำเพลงไห่วัครู”	10%
3) การปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “การรำเพลงเบิกโรง”	10%
4) การปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “การรำเพลงทยอย”	10%
5) การปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “การรำเพลงเกี่ยวพาราสี”	10%
6) การปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “บทแสดงพระ นาง ฤๅษี ยักษ์ ลิง”	10%
7) การปฏิบัติการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ “ประกอบการแสดงยี่เกเชมร”	20%
8) สอบประมวลผลทักษะการแสดงยี่เกเชมรสุรินทร์ (สอบปลายภาค)	20%
รวม	100%

เกณฑ์การประเมิน

ตัดเกรดแบบรายบุคคลและการให้คะแนนตามกลุ่มผลงาน

การประเมินผลเป็น เกรด A, B, C, D, F โดยมีรายละเอียดดังนี้

เกรด	ช่วงคะแนน
A	80 - 100
B ⁺	75 - 79
B	70 - 74
C ⁺	65 - 69
C	60 - 64
D ⁺	55 - 59
D	50 - 54
F	0 - 49

8. ทรัพยากรประกอบการเรียนการสอน

หนังสือ ตำรา ประกอบการเรียน (Reading List) ตำรา/หนังสือ/บทความหลัก

1. เครือจิต ศรีบุญนาถ. (2554). *นาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน*. โครงการจัดทำตำราและงานวิจัยเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว : มหาวิทยาลัยราชภัฏกลุ่มภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.

2. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522). ลิเก. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

3. อนุกุล โจนสุขสมบุรณ์ (2559). *ลิเก: การแสดงและการฝึกหัด*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

4. Narupon Duangwises and Lowell D. Skar. (2016). *The Fork Performing Arts in ASEAN*. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.

5. Ghulam-Sarwar Yousof. (1994). *Dictionary of Traditional South-East Asian Theatre*. New York: Oxford University.

ตำรา/หนังสือ/บทความเสริม

1. วิณา วิสเพ็ญ. (2549). *วรรณคดีการละคร*. มหาสารคาม : อภิชาติการพิมพ์.

2. เสาวณิต วิงวอน. (2555). *วรรณคดีการแสดง*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

3. สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325 - 2477)*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

4. สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

5. สุกัญญา สุฉายา. (2556). *วรรณกรรมมุขปาฐะ*. กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

9. การประเมินและปรับปรุงการดำเนินการของชุดวิชา

1. กลยุทธ์การประเมินประสิทธิผลของชุดวิชา ประเมินการสอน และการทวนสอบ

- ประเมินโดยนักศึกษาผ่านระบบประเมินออนไลน์ของมหาวิทยาลัย
- ประเมินโดยการทวนสอบผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้โดยคณะกรรมการบริหารหลักสูตร

- ประเมินโดยสะท้อนผลการจัดการเรียนการสอนในช่วงของการเรียนแต่ละหัวข้อการเรียนรู้

2. การปรับปรุงการสอนและประสิทธิผลของรายวิชา

- นำผลการประเมินโดยนักศึกษา มาปรับปรุงและพัฒนาการจัดการเรียนการสอน
- นำผลการทวนสอบผลสัมฤทธิ์การจัดการเรียนการสอนเพื่อมาปรับปรุงการเรียนการสอนในรายวิชา
- นำผลการประเมิน ผลสะท้อน และผลการทวนสอบมาพิจารณาส่งเสริมและสนับสนุนให้บุคลากรสายวิชาการที่ทำหน้าที่สอนในชุดวิชาได้ทำการศึกษา ค้นคว้าวิจัยและพัฒนาตนเอง ในหัวข้อที่รับผิดชอบเพื่อนำมาใช้พัฒนาการเรียนการสอนต่อไป

10. ข้อตกลงเบื้องต้น/เงื่อนไขรายวิชา

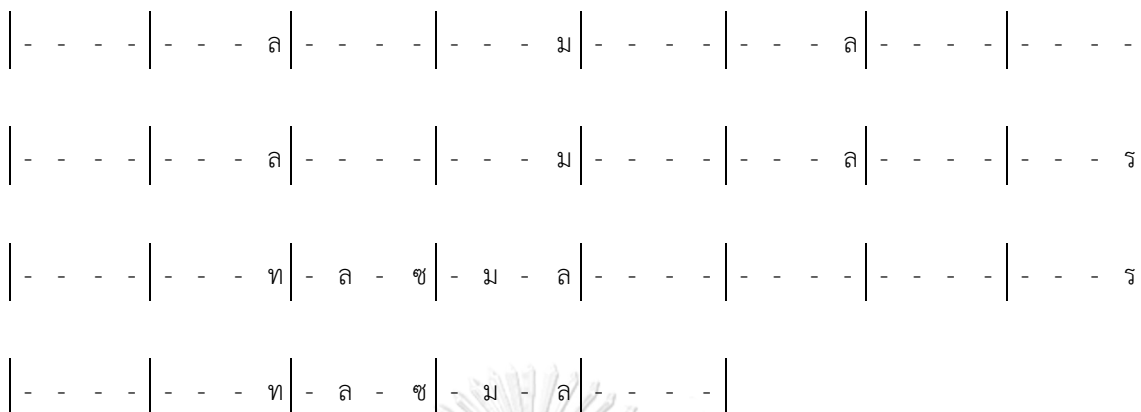
1. นักศึกษาที่เข้าเรียนสายเกิน 15 นาที จะไม่นับเวลาเรียน และนักศึกษาที่เวลาเรียนไม่ครบ 80% ของเวลาเรียนทั้งหมดจะไม่มีสิทธิ์สอบ กรณีลาป่วยต้องมีใบรับรองแพทย์จากโรงพยาบาลของรัฐเท่านั้น

2. การส่งงานต่างๆ ต้องเป็นไปตามวันเวลาที่กำหนด



1. โน้ตเพลงไหว้ครูยี่เกเขมรสุรินทร์

ทำนองดนตรีนำ



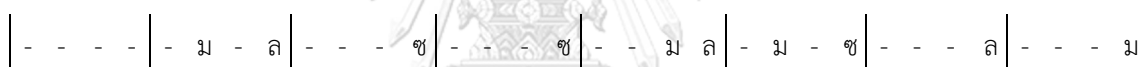
ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ



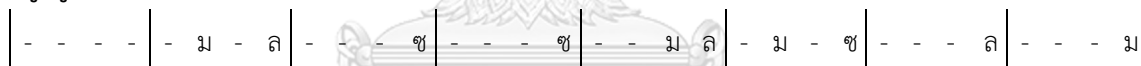
ลูกคู่รับ



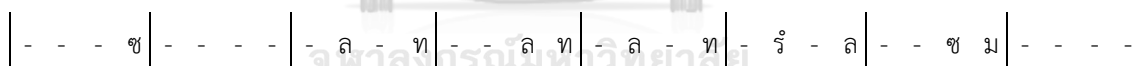
ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ



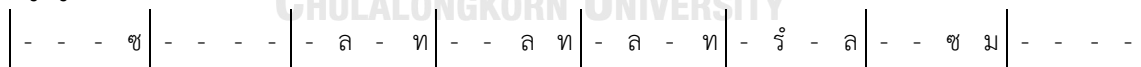
ลูกคู่รับ



ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

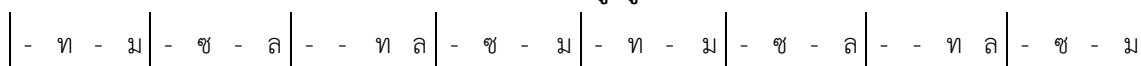


ลูกคู่รับ



ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

ลูกคู่รับ



จบบท

ทำนองดนตรีนำ

5

9

12

15 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

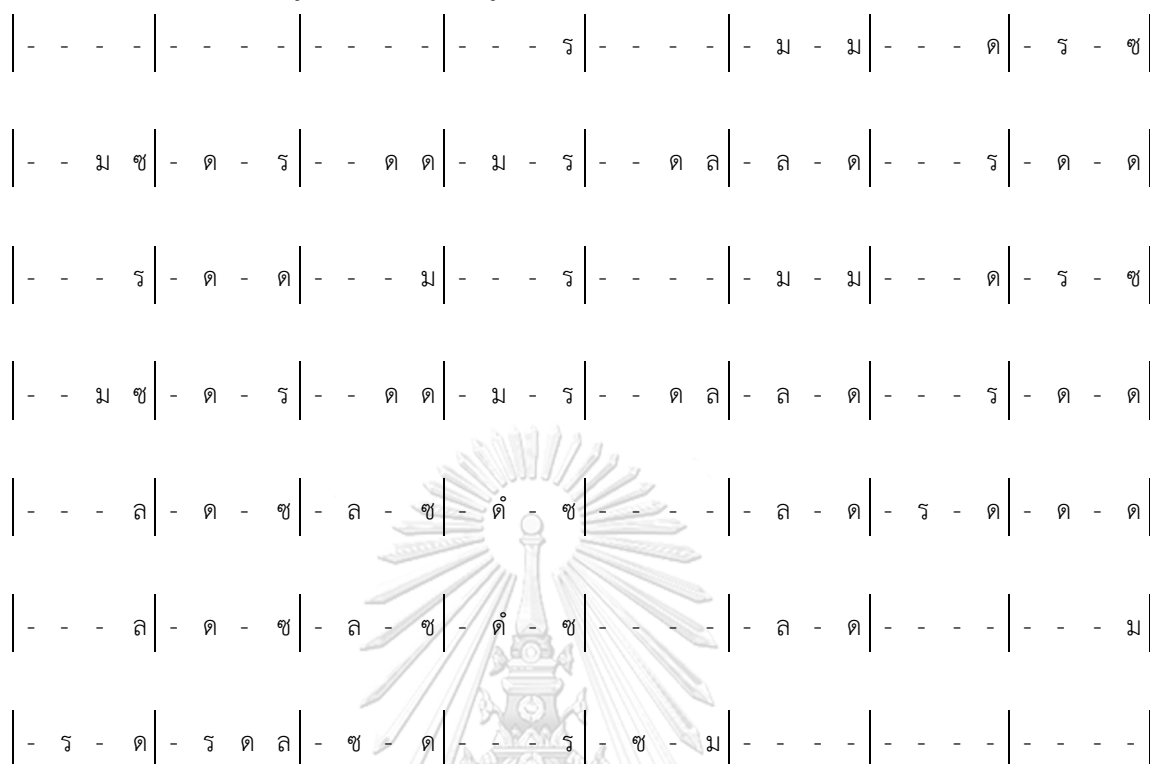
19 ลูกคู่รับ

23 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

27 ลูกคู่รับ

31 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

2. โน้ตเพลงจิ้งกิ้งวงขมลู๊ด – คุณเข้าไหว้ครู





3. โน้ตเพลงออกแขก



35 ลูกคู่รับ

39 ต้นบทหรือนายโรงร้องนำ

41 ลูกคู่รับ

44 ทำนองดนตรีนำ จบบท

4. โฉนดเพลงรำแถวโรง

- - - - - | - - - - - | - ม - ช - ล - ตั้ - - - - - | - - - - - | - ร - ด - ล ช ล |

- - - - - | - ตั้ - ล - ช - ล - ช ม ช - - - - - | - ตั้ - ช - - - - - | - ตั้ - - - - - | - ช -

- - - - - | - ล - ตั้ - ช - - - - - | - ตั้ - ล ตั้ - - - - - | - ร - ตั้ - มั - - - - - | - - - - - |

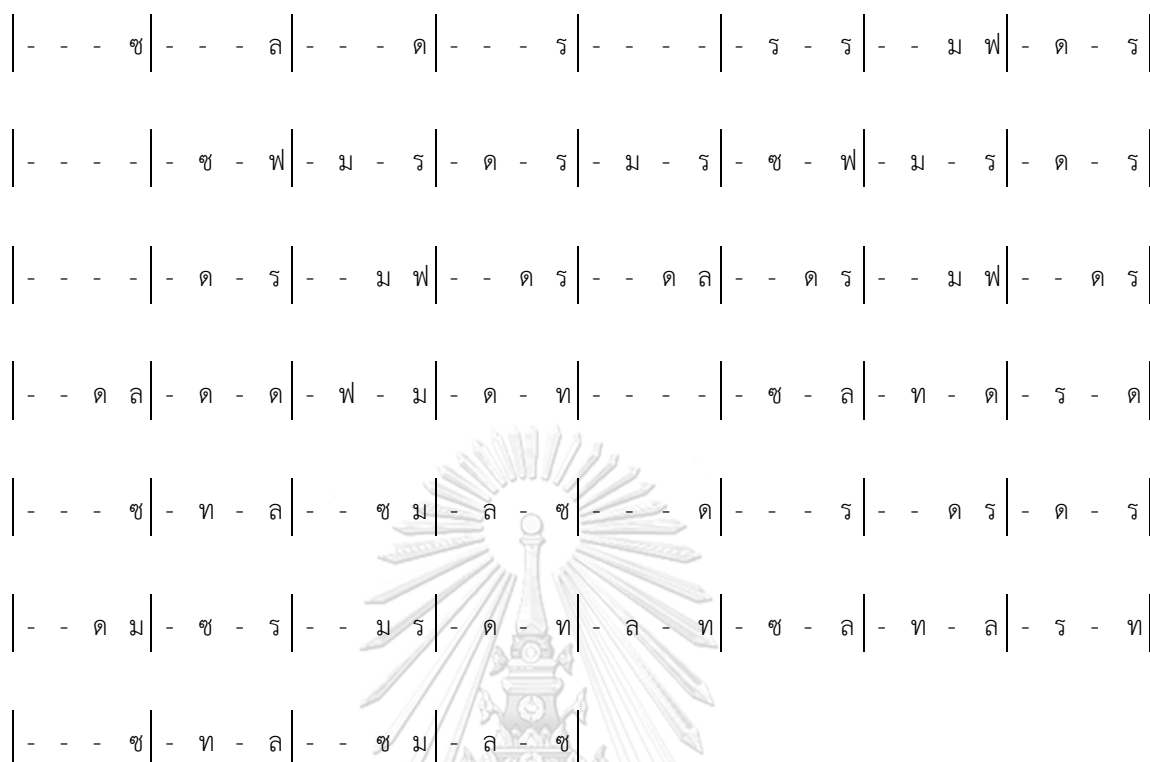
- ชั้ - มั - ร - ตั้ - - - - - | - ร - ตั้ - ร - - - - - | - มั - ตั้ -

5

9

13

5. โน้ตเพลงรำทยอย





6. โน้ตเพลงการรำพระอินทร์ (เปรี้ยะเอิ้น)

- ท ร ม	ช ร ม ช	ร ม ช ล	ท ช ล ท	- - - ท	- - - ท	- ท ท ท	- ท - ท
ม ท ล ช	ร ช ล ช	ม ท ล ช	ร ช ล ท	ม ท ล ช	ร ช ล ช	ม ท ล ช	ร ช ล ท
ม ท ล ช	ร ช ล ช	ม ท ล ช	ร ช ล ช	ล ช ท ช	ล ช ท ช	ล ช ท ช	ล ช ล ท
- ล ล ล	ช ม ช ล	รื ท ล ช	ล ท ช ล	- ล ล ล	ช ม ช ล	รื ท ล ช	ล ช ม ร
- ล ล ล	ช ม ช ล	รื ท ล ช	ล ท ช ล	- ล ล ล	ช ม ช ล	รื ท ล ช	ล ช ม ร
ท ร ม ช	ล ช ม ช	รื ท ล ช	ล ช ม ช	ท ร ม ช	ล ช ม ช	รื ท ล ช	ล ช ม ช
ม ท ร ม	ร ม ช ม	รื ล ล ล	ท ล ช ม	ม ท ร ม	ร ม ช ม	ร ท ล ท	ช ล ช ม
ม ท ร ม	ร ม ช ม	รื ล ล ล	ท ล ช ม	ม ท ร ม	ร ม ช ม	ร ท ล ท	ช ล ช ม

7

5

9

13

17

21

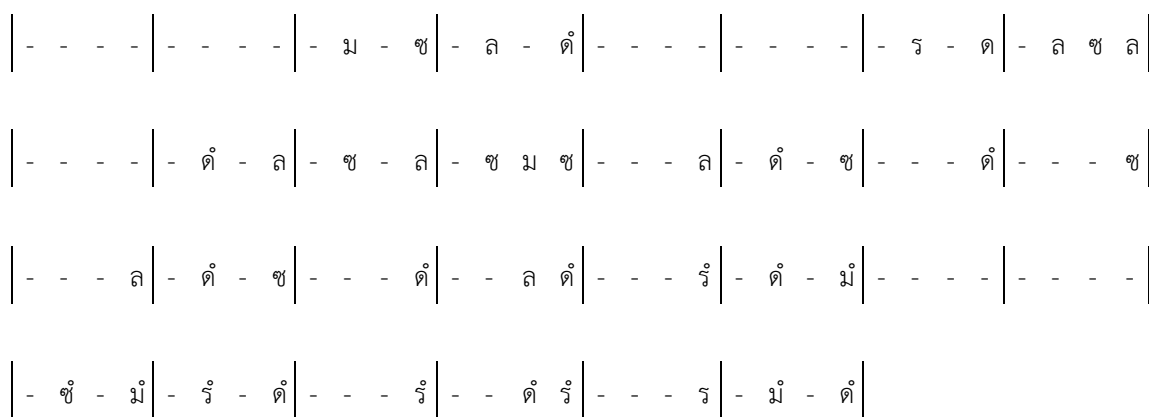
25

29

33

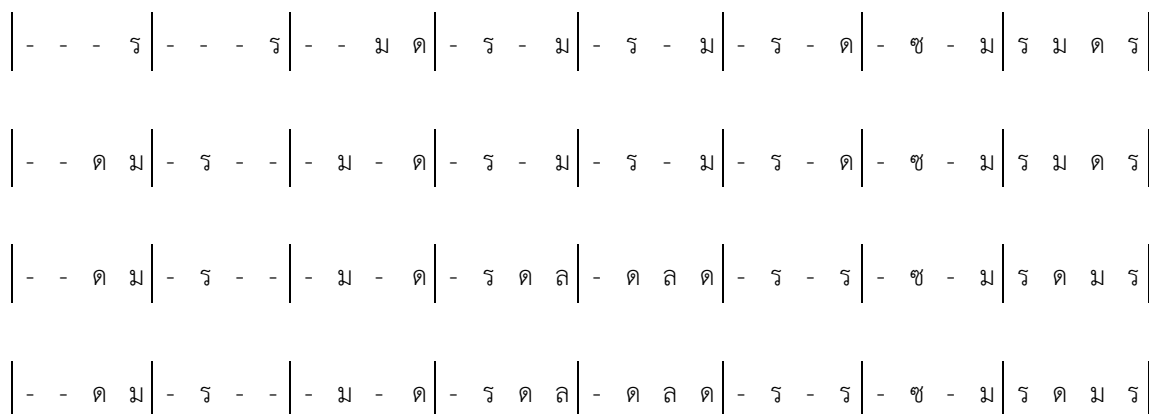
1. 2.

7. โน้ตเพลงรำประกอบบท เพลงเบ็ดเตล็ด



CHULALONGKORN UNIVERSITY

8. โน้ตเพลงรำประกอบบท เพลงเดินทาง เดินป่า





9. โน้ตเพลงลาโรง







ภาคผนวก ค

กิจกรรมภาคสนามบันทึกข้อมูลเย่เกเซอร์รินทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY



การสำรวจข้อมูลเบื้องต้นการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ณ ศูนย์เรียนรู้วิถีชุมชนคนกับไหม บ้านกระหม
ตำบลนาบัว อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ วันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2563



การสำรวจข้อมูลเบื้องต้นการแสดงยี่โกะเขมรสุรินทร์ ณ บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ
จังหวัดสุรินทร์ วันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2563



บันทึกการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง
ณ บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ระหว่างวันที่ 12-14 เมษายน พ.ศ. 2564



บันทึกการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง

ณ บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ระหว่างวันที่ 12-14 เมษายน พ.ศ. 2564



ด้านขวาของผู้วิจัย คือ นางสาว มิ่งดี หัวหน้าคณะยี่เกเขมรบ้านผาง
 ด้านซ้ายของผู้วิจัย คือ นางละมุน บรรเทงใจ ผู้ร่วมฝึกซ้อมการแสดงคณะยี่เกเขมรบ้านผาง
 บันทึกการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง
 ณ บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ระหว่างวันที่ 12-14 เมษายน พ.ศ. 2564



สัมภาษณ์การแสดงยี่โกเขมรสุรินทร์ ในความทรงจำของนางสาวรวม ดีสม
 นายกสมาคมศิลปปินพื้นบ้านอีสานใต้
 ณ บ้านดงมัน ต.คอโค อ.เมือง จ.สุรินทร์ วันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2564



บันทึกข้อมูลคณะเย่เกเขมรคณะบ้านโคกหม

ณ บ้านโคกหม ตำบลโคกยาง อำเภอลำทะเมนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ วันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2564



บันทึกข้อมูลคณะเย่เกเขมรบ้านแสกแอ ณ บ้านแสกแอ ตำบลตาอ้อ อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์
วันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ. 2564



บันทึกข้อมูลคณะยี่เกเขมรบ้านดงเค็ง ณ บ้านดงเค็ง ตำบลเมืองสิงห์ อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์

วันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2564



ผู้วิจัยบันทึกข้อมูลการแสดงคณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
ณ องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุรินทร์ วันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2564



บันทึกข้อมูลการแสดงคณะยี่เกเขมรบ้านผาง แสดงในงานอุปสมบทนายพีระพัฒน์ พามา
ณ บ้านปรือรุ่ง ตำบลเชื้อเพลิง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์ วันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2564



บันทึกข้อมูลเรื่องแสดงจากนิทานพื้นบ้าน และตรวจสอบข้อมูลคณะยี่เกเขมรบ้านผาง
 โดยนางสวิง มุ่งดี และนางละมุน บรรเท็งใจ หัวหน้าคณะยี่เกเขมรบ้านผาง
 ณ บ้านผาง ต.ชุมแสง อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ วันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2565



การทดลองใช้รายวิชาอีเกเชมรสุรินทร์ จัดการเรียนการสอนในส่วนของรายวิชานาฏศิลป์อีสาน
 กลุ่มวัฒนธรรมโคราช-กันตริม (อีสานใต้) ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564
 สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น





สอบหัวข้อวิทยานิพนธ์ต่อคณะกรรมการบริหารหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์

ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2563



สอบโครงร่างวิทยานิพนธ์ต่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2563



การประชุมประชาพิจารณ์ (Focus Group) กับผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



สอบปิดเล่มวิทยานิพนธ์ต่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2565

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายพงศธร ยอดดำเนิน
วัน เดือน ปี เกิด	29 พฤศจิกายน พ.ศ.2533
สถานที่เกิด	สุรินทร์
วุฒิการศึกษา	ปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	สาขาวิชาการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น 40002
ผลงานตีพิมพ์	พงศธร ยอดดำเนิน. (2561). พัฒนาการเรือกันตรึม. วารสารศิลปปริทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ปีที่ 6 (ฉบับพิเศษ เดือน กันยายน2561) : หน้า 44-54. พงศธร ยอดดำเนิน. (2563). การดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงกันตรึมในสังคมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์. วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 12 (ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม 2563) : หน้า 261-280. พงศธร ยอดดำเนิน. (2564). เรือกมตรด: นาฏกรรมจากประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยในภาวะทันสมัย. วารสารอารยธรรมศึกษาโขง-สาละวิน ปีที่ 12 (ฉบับที่ 2 กรกฎาคม -ธันวาคม 2564) : หน้า124-151. พงศธร ยอดดำเนิน. (2564). ยี่เกเขมรสุรินทร์ : มรดกนาฏกรรมเขมรถิ่นไทย. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 13 (ฉบับที่ 2 เดือน กรกฎาคม-ธันวาคม 2564) : หน้า 223-243. พงศธร ยอดดำเนิน. (2564). ปฏาน : การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านร่วมสมัยจากคติความเชื่อเรื่องผ้าเพดาน. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 14 (ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน2565) พงศธร ยอดดำเนิน. (2565). เครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์. วารสารอารยธรรมศึกษาโขง-สาละวิน ปีที่ 13 (ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน 2565): หน้า 144-168.